

Susanne Martins do Paço

2º Ciclo de Estudos Anglo-Americanos: Tradução Literária

Tradução de contos seleccionados da obra *Fetish Lives* de Gail Jones

2013

Orientador: Professor Doutor Gualter Cunha

Coorientadora: Professora Doutora Ana Luísa Amaral

Classificação: Ciclo de estudos:

Dissertação/relatório/Projeto/IPP:

Tradução de contos seleccionados da obra *Fetish Lives* de Gail Jones

Susanne Martins do Paço

**Tese de Mestrado apresentada à FLUP para obtenção do Grau de
Mestre em Estudos Anglo-Americanos, variante de tradução literária**

Orientador: Professor Doutor Gualter Cunha

Coorientadora: Professora Doutora Ana Luísa Amaral

Porto, 2013

Índice

Agradecimentos	iii
Resumo	iv
Introdução	1
Apresentação da autora e das temáticas abordadas nas suas obras.....	2
Apresentação bibliográfica de Gail Jones.....	13
Obras traduzidas em Portugal	13
Prémios da autora.....	13
Trabalhos académicos sobre <i>Fetish Lives</i>	14
Os contos selecionados e os temas neles abordados	17
Traduções.....	20
A Reincarnação da Madame Tussaud.....	20
Eleanor lê Emma.....	32
Radioscopia, (ou, A Ciência do Romance)	39
O Véu.....	46
Heartbreak Hotel.....	53
Cinco Prendas, contado por Eco	60
Relatório de Tradução.....	67
Conclusão.....	78
Bibliografia	79

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Gualter Cunha, coordenador do curso de Mestrado de Estudos Anglo-Americanos e orientador desta dissertação, pelo seu apoio, tempo disponibilizado, paciência, rigor e encorajamento ao longo deste desafio e sem o qual não seria possível concluir este trabalho.

À Professora Doutora Ana Luísa Amaral, coorientadora desta dissertação, pelo seu apoio e disponibilidade para ajudar na conclusão da mesma.

À minha família, pelo amor, encorajamento e paciência nos momentos mais difíceis, pela confiança que me incutiram quando parecia impossível conciliar tudo.

Aos meus amigos, pela amizade inestimável, compreendendo a minha posição quando tornei a conclusão desta tese uma prioridade, desafiando-me quando parecia impossível, motivando-me ao longo de todo o processo, de forma que esta dissertação não é só uma conquista pessoal, mas também uma conquista partilhada por todos que me deram um incentivo essencial.

Resumo

Esta dissertação de mestrado em Tradução Literária teve como objetivo a tradução de seis contos do livro *Fetish Lives*, da autoria de Gail Jones, escritora australiana contemporânea, premiada e reconhecida na Austrália.

Este texto visa dar a conhecer a autora e a sua coleção de contos, *Fetish Lives*. Em investigação prévia, verificou-se que Jones é uma escritora ainda muito pouco apreciada em Portugal, encontrando-se apenas uma das suas obras traduzidas para português: *Sixty Lights* (2004) – *Sessenta Luzes* (2007). Foram exploradas as temáticas mais comuns na literatura australiana que são abordadas na escrita da autora e, principalmente, aquilo que a inspirou a escrever, tornando a sua escrita distinta.

Palavras-Chave: Gail Jones, tradução literária, literatura australiana, estudos de tradução

Abstract

This master's dissertation in Literary Translation had as its main goal the translation of six short stories of the book *Fetish Lives*, of Gail Jones, a contemporary Australian writer, award-winner and well-known in Australia.

This work aims at getting to know the author and her collection of short-stories, *Fetish Lives*. In a prior investigation, it was verified that the writer is still barely recognized in Portugal, since only one of her novels were translated into Portuguese: *Sixty Lights* (2004) – *Sessenta Luzes* (2007). The most common themes in Australian literature that the author dealt with were analysed, mainly what inspired her to write, which made her writing distinguishable.

Key-words: Gail Jones, literary translation, Australian literature, translation studies

Introdução

A escolha de uma escritora australiana deveu-se principalmente ao facto de eu ter nascido e vivido a minha infância na Austrália, pelo que sinto uma forte ligação com a cultura australiana. Gail Jones é uma escritora reconhecida e premiada na Austrália, com um gosto especial pelas artes visuais e pelo cinema, algo que igualmente me cativou. É de conhecimento geral que a literatura australiana não é abordada no ensino básico ou superior em Portugal, e, por consequência, existe uma falta de estudos académicos portugueses sobre a literatura australiana.

Para além das traduções de alguns contos, apresentarei um estudo da biografia da autora, procurando explorar as várias vivências que originam a sua escrita, como também as temáticas tipicamente australianas que preocuparam a autora, levando-a a escrever como uma forma de libertação. Esta é a sua segunda obra publicada e existe pouco material académico sobre a mesma. *Fetish Lives* procura retratar a vida de personalidades famosas ou o impacto que estas vidas tiveram em personagens fictícias, oferecendo ao leitor uma viagem imaginária na vida de outras pessoas a quem facilmente nos podemos ligar pela familiaridade das suas obsessões, pensamentos, sentimentos e vivências.

Após a apresentação de uma interligação dos temas abordados nos seis contos seleccionados, irei também abordar as dificuldades e problemas com que me deparei durante o processo de tradução e as soluções por que optei.

Apresentação da autora e das temáticas abordadas nas suas obras

Gail Jones nasceu em 1955 em Harvey, na Austrália Ocidental. Numa entrevista (Jones, "Autumn Literary Festival", 2011) afirma que a sua infância, ou a fase do seu crescimento que mais a marcou, foi vivida em zonas remotas e rurais, como em Goldfields, na Austrália Ocidental, mas mais perto do deserto, e em Kimberleys, no norte da Austrália Ocidental, localidade que vivia essencialmente da indústria de pérolas. Kimberleys era povoada por cerca de mil pessoas das quais apenas cento e cinquenta australianos brancos, sendo a maioria da população composta por aborígenes, japoneses, chineses, grande parte dedicados à atividade de mergulhadores de pérolas.

Tendo vivido numa cidade chamada Broome, dos sete aos onze anos de idade, não havia neste lugar bibliotecas, televisão, rádio ou livros, apenas existia um cinema no qual passava todos os fins-de-semana um Filme B. Filme B é um termo que era usado originalmente para referir os filmes de Hollywood destinados a serem a "outra metade" de uma sessão dupla, que geralmente apresentava dois filmes do mesmo género (faroeste, gangsters ou horror). Estas vivências marcaram a personalidade da autora, na sua forma de ver, na compreensão do exotismo, da diferença e influenciou a sua escrita. O seu interesse pela narrativa não vinha de ler livros, mas sim do cinema, do gosto pela imagem e luzes.

Jones mudou-se aos dezasseis anos para Perth, que considera ser a cidade mais remota no mundo, dado que fica a 2.000 milhas de qualquer outra cidade. Perth era grande, embora a autora sentisse que não encontrava um espaço seu. Gail Jones tinha dezassete anos quando tomou contato real com a cultura literária e leu seriamente o seu primeiro romance, *Tess of the D'Urbervilles*, de Thomas Hardy, mas foi com o escritor australiano Patrick White que se apercebeu que seria capaz de escrever.

Estudou na Universidade da Austrália Ocidental, onde, mais tarde, foi convidada a lecionar como Professora Associada no Departamento de Inglês. Em 2001, venceu o prémio de Ensino na Universidade Australiana na categoria de Humanidades e Artes. Ocupou, depois, a posição de professora no *Writing and Society Research Group* na Universidade de Sydney Ocidental.

A sua estreia na escrita profissional deu-se aos trinta e oito anos de idade, com o objetivo de ganhar um prémio de cinco mil dólares para ir à Sibéria. A autora tinha uma obsessão pela neve, graças a um dos filmes que tinha visto na sua infância, *Doutor Jivago*, de

1965. Há uma cena no filme em que o Doutor Jivago é obrigado a quebrar o gelo para sair do comboio. Esta representação de uma visão turva, que é logo quebrada apresentando um horizonte magnífico de árvores, é um momento paradigmático de emoção cinematográfica, que a incitou, desde criança, a querer visitar aquele lugar. Embora tivesse descoberto, já em adulta que esta cena tinha sido filmada no Canadá, o que a desiludiu, esta cena representa para a autora uma metáfora do que é uma visão encoberta (por uma camada de gelo) a necessitar de ser quebrada para se ver o que é real, que estava originalmente velado.

Antes de se dedicar ao mundo da escrita, Jones iniciara uma carreira de pintora. Esta ligação intrínseca ao mundo das artes impulsionou-a a escrever a partir das imagens. Jones baseia-se numa imagem e tenta viajar com ela, sem saber onde esta a levará. Compara a sua forma de escrita com uma citação de E.L. Doctorow: “*Writing a novel is driving a car at night. You can only see as far as your headlights, but you can make the whole trip that way.*” (Doctorow, 1988) Ela não sabe onde vai ter, mas começa sempre com uma imagem envolvente.

O seu primeiro livro, uma coletânea de contos *The House of Breathing* (1992), foi desde logo premiado, o que ela considera “a lucky start”. Publicou *Fetish Lives* (1997) porque ainda não se sentia confiante para escrever um romance. Este seu segundo livro foi redigido em várias secções paratáticas, imitando a edição feita no cinema, e não num bloco único orgânico. Gail Jones também afirma que adora contos, devido à intensidade inserida nestas pequenas histórias.

O seu primeiro romance, *Black Mirror* (2002), venceu o Nita B. Kibble Award. Estruturalmente complexo, esta narrativa foi descrita pelos juízes do Nita Kibble Literary Award como “a witty interrogation of the problems faced by the biographer”. *Black Mirror* é uma história sobre Anna Griffin, contratada para escrever a biografia de Victoria Morell, uma artista que tinha vivido e trabalhado em Paris, durante o movimento surrealista, cujo trabalho fora esquecido durante os anos 50 e 60, mas redescoberto nos anos 70, tornando-se numa figura de culto no mundo artístico de Londres. Anna Griffin encontra-a em Hampstead, Londres, vivendo reclusa e à beira da morte. A citação que destaca Gail Jones, nesta obra premiada, é “I am waiting for this visitor so that I can tell my story and die”. As vidas das duas personagens entrelaçam-se ao recordar a infância numa terra em que ambas cresceram. Num artigo académico da Universidade da Austrália Ocidental, Tanya Dalziel discute as temáticas da obra, essencialmente o sentimento de luto e a amizade, concluindo o seguinte:

[T]he loss, trauma and grief that mark *Black Mirror* are palpable. There is a profound sense, however, that the recurrent processes of mourning that keep alive those who are lost are imperative, ethically and politically, and do not necessarily deaden the survivors. Rather, each unique occasion of mourning demands an ongoing interrogation of ethics itself and solicits active, critical responses and representations that leave open the question of how one should live and represent others in the face of (multiple, impending) losses. (Dalziell, 2005, pp. 58,59)

Sixty Lights (2004) foi nomeado para a *longlist* do Man Booker Prize 2004, foi finalista do Miles Franklin Award 2005 (o mais prestigiante prêmio literário australiano), e recebeu numerosos prêmios como o Australian Literary Society Gold Medal Award 2004, o Age Book of the Year 2005, o Western Australian Premier's Book Award 2004 e o South Australian Premier's Award 2006.

Sixty Lights começa com um episódio chocante, presenciado pela autora no Vietname, que a levou a refletir: um homem carregava um grande espelho atado ao seu corpo com um pedaço de pano e subia pisos precários de um andaime em bambu, quando o destino o levou a falhar um passo e a cair do céu. Visto que não podia largar o espelho, agarrou-o como se fosse um tapete mágico, caindo em cima dos estilhaços e perfurando o seu peito, esvaindo-se em sangue. Gail Jones utilizou esta vivência traumática como uma assombração para a personagem principal, Lucy, uma fotógrafa que procura atenuar a dor da perda dos seus pais através da fotografia.

Colocando a personagem na Índia, a escritora fixa nas suas imagens vários fragmentos de espelho que refletem pedaços daquele país. A luz destes fragmentos é o primeiro tipo de luz na sua obra.

Em *Sixty Lights*, a autora procura recuperar a ideia de que a fotografia revitaliza ou anima o *eu*, duplicando-o e sendo, na sua opinião, um modo de preservação, adoração, comunidade, memória, recuperação. Esta sua tentativa opõe-se à noção de que a fotografia simboliza algo perdido, ausente, morto. “*Photography is both the main subject of the novel and also a metaphor for the intrinsic connection between the living and the dead.*” (Arias, 2009, p. 103) Jones quer relembrar os leitores de quando a fotografia era algo espantoso.

Sixty Lights está dividido em sessenta capítulos, representando sessenta tipos de luzes. O livro é constituído por cerca de sessenta mil palavras e parece referir-se aos sessenta

minutos que constituem uma hora, como Khorana afirma: “*It appears, therefore, that even as each chapter, like each minute, passes (away), Jones creates an image or a light of it so that it both shadows and foreshadows the ensuing chapters.*” (Khorana, 2007, p. 5) Jones divide esses sessenta capítulos equitativamente em três partes, que para ela representam os pés de um tripé (Grasa, 2012, p. 4). Essas partes, por sua vez, representam três fases distintas da vida de Lucy: o seu passado na Austrália, o seu presente em Inglaterra e na Índia e o seu futuro através da sua filha Ellen em Inglaterra.

Será, ainda, de destacar que, nesta obra, Jones refere várias vezes “mother of pearl”, termo que ficou retido na sua mente desde a sua infância em Kimberleys. Também conhecida por nácar, a madrepérola era uma matéria-prima procurada pela indústria de pérolas sendo o seu interior utilizado para criar botões que, em criança, ela considerava “beautifully redolent”. Jones não compreendia a razão da palavra “mother” na expressão dado que para ela, representava um tipo de luz, segundo as suas palavras “*very lustrous, very shiny, with this inexplicable quality like moonlight*” (Grasa, 2012, p. 5). Recorda-se ainda de observar homens malaios e chineses sentados em grandes pilhas de conchas, que separavam com as suas mãos e, depois, lançavam-nas para outras pilhas de conchas. Relembra constantemente o retinir das conchas a cair, do modo como os homens as seguravam, do ângulo peculiar e da qualidade brilhante da luz. Todas estas imagens estão presentes na sua escrita de uma forma bastante surpreendente. (Grasa, 2012, p. 6)

Em *Dreams of Speaking* (2006) é retratada a relação inesperada entre uma jovem universitária australiana, Alice Black, e um senhor japonês, sobrevivente da bomba de Nagasaki, Sr. Sakamoto. Alice está a escrever um livro sobre coisas modernas e novas tecnologias; por sua vez, o Sr. Sakamoto, fascinado pelo mundo da tecnologia, está a trabalhar numa biografia sobre Alexandre Bell, inventor do telefone. Tendo em mente a noção de que a tecnologia tem a capacidade de criar ajustes fundamentais ao espaço e ao tempo e atendendo às características centrais de modernidade, “*Dreams of Speaking explores the ways in which technologies can expand human capacity to move in space and time, to the point where humanity imagines itself superhuman.*” (Wevers, 2007, p. 197)

Esta obra centra-se primordialmente nas tecnologias da visão e da audição, recorrendo mais uma vez à infância da autora, principalmente à influência do cinema, que considera estar sempre presente na sua escrita. A própria sombra é a forma mais simples de projeção no que diz respeito às tecnologias da visão. Jones crê que a modernidade se caracteriza pela

competição entre a palavra e a imagem ou, mais ainda, que a palavra transmite aquilo que a imagem não consegue (e vice-versa). Para Jones é um desafio contemplar esta ligação entre a palavra e a imagem, afirmando que se vive numa cultura de representação gráfica omnipresente, de tal modo que esta adquiriu um estatuto não alcançado pela palavra. (Grasa, 2012, p. 6)

Na forma como descreve as imagens ao longo das suas obras, mais especificamente na descrição do genérico de um filme, Jones utiliza o que considera um dos grandes mistérios da escrita, a écfrase, já utilizada por Homero ao descrever o escudo de Aquiles. Enquanto descreve o genérico do filme ela “tenta ver quanto desta experiência consegue apresentar, ou reapresentar, em palavras”. (Grasa, 2012, p. 7)

A perspetiva internacional de Jones, decorrendo a narrativa de *Sixty Lights* na Índia e a de *Dreams of Speaking* na China, deve-se à sua infância, dado que cresceu numa região em que predominavam asiáticos e aborígenes, o que também destaca uma vertente político-social e histórica da Austrália que, desde 1975 se tornou uma nação mais cosmopolita e multicultural, devido à imigração asiática. A autora acredita que grande parte da herança cultural e histórica do país provém da Europa, porém a influência da população asiática tornou-se profunda. Para além do facto de a Austrália ter 50 mil anos de narração de histórias indígenas, conhecida como “Aboriginal Storytelling”, apenas nos últimos 20 ou 30 anos os australianos brancos têm vindo a aprender, a respeitar e compreender essa cultura, acedendo a essas histórias, parte da cultura verdadeiramente australiana. No entanto, a autora considera-se mais uma “cidadã global” do que uma “romancista australiana” e pretende jogar com estas denominações. Ela suspeita de certas formas de identidade nacional, referindo-se especialmente a “*essentialist identities that are linked to nation because, traditionally, these connect with militarism and certain forms of jingoism, with problematic ideas of purity and border control, and historically with the White Australia policy*” (Grasa, 2012, p. 9). Como crítica, ou até repudia certas formas de identidade tradicional, Jones sente-se submetida a uma contradição, visto identificar-se e “desidentificar-se” com uma certa ideologia dominante do que é australiano.

Na obra intitulada *Sorry* (2007) é recontada a história de uma relação entre uma rapariga aborígine, Mary, e uma australiana branca, Perdita, abordando conceções como perdoar e pedir desculpa, que, embora façam parte da história que as une, na verdade, retratam uma imagem muito maior – a Austrália ou, mais concretamente, a relação entre os

australianos e os aborígenes. “*Perdita’s persistent silence before Mary represents another generation’s failure to speak up on behalf of the Aborigines, public testimony thought to suffer inevitably from the same belatedness as stuttered speech.*” (Eagle, 2012, p. 20). Esta complexidade advém da dificuldade que os conservadores demonstram em pedir desculpa aos aborígenes, após serem acusados de retirar as crianças às suas comunidades. Esta política, conhecida como “Stolen Generation” (Gerações Roubadas), decorreu até aos anos 70.

O termo *sorry* ainda é muito importante na Austrália pelo facto de a dor estar tão presente nos familiares e nas comunidades que continuam a sentir-se vítimas. O primeiro-ministro John Howard recusou-se a providenciar um pedido de “desculpa” parlamentar aos indígenas australianos, como teria sido recomendado no relatório “Bringing Them Home” de 1997, argumentando que este ato seria inapropriado, visto que os australianos da geração atual não deveriam ser obrigados a aceitar a culpa e a responsabilidade por ações e políticas passadas. Emitiu, no entanto, um pedido de “desculpas” pessoal antes da publicação do relatório.

Um dos primeiros atos do primeiro-ministro sucessor, Kevin Rudd, foi apresentar um pedido de “desculpa” oficial aos australianos indígenas pelas Gerações Roubadas, a 13 de fevereiro de 2008. O simbolismo do *sorry* nunca deixou de ser emblemático no mundo das letras e das artes e é por isso que esse ato teve um impacto tão importante e positivo na população e na confrontação da dor.

A obra *Sorry* aborda a questão das Gerações Roubadas indiretamente, através da temática mais alargada de “damaged childhoods”. Neste livro encontramos, condensado numa só criança vulnerável e traumatizada, Perdita, a infância danificada, a violência racial e o trauma. Por sua vez, Mary, a outra personagem, para além de perder o amor da mãe, é também vítima de violação. Estas temáticas são intrinsecamente australianas, tal como poderemos verificar nas observações de R. Kennedy:

[T]he figure of the Aboriginal girl or young woman raped by a white man is a recurrent symbol for the violence and hypocrisy of settler colonialism in postcolonial Australian fiction. What is more curious in *Sorry* is the projection of trauma, witnessing, and regret for failing to apologize onto the figure of the vulnerable but complicit white child. (...) In the context of a public debate about the prime minister's refusal to apologize to the Stolen Generations, the title of the novel, *Sorry*, completes the logic of “fantasy reparation”: it connects the scene of suffering conveyed in the

narrative to the external scene of the political—and offers itself as an act of reparation to all of those indigenous people who had been removed from their families and their place as a result of settler colonialism. (Kennedy, 2011, pp. 350,352)

Em *Sorry*, Jones explora os limites da língua em exprimir trauma e perda, considerando haver um mundo extralinguístico e também um mundo pré-linguístico. Jones explica o seu interesse pelo silêncio e por aquilo que acontece quando as pessoas ficam em silêncio, recorrendo a um exemplo de *King Lear*: o momento em que o rei pede às três filhas para descreverem o amor que sentem por ele; a terceira filha responde “I cannot heave my heart into my mouth”, o que demonstra a distância entre o sentimento e a linguagem e a inevitável falha da oralidade em exprimir tudo. A autora procura representar esta problemática na obra através da interrupção da linguagem com o gaguejar, a mudez, o ficar em silêncio ou o sussurrar. Estas técnicas refletem o hiato entre a confiança na enunciação, a confiança no projeto do significado e o que de facto acontece em situações de crise. (Grasa, 2012, p. 2)

Em *Five Bells* (2011), a ação decorre na cidade de Sydney e a autora explora a interligação entre cinco pessoas cujas histórias se cruzam. Encontramos quatro personagens principais: Ellie, uma aluna da Austrália Ocidental, que foi para Sydney para frequentar um doutoramento em estudos literários; James DeMello, o amigo de infância de Ellie, que veio a Sydney à sua procura, um ex-estudante de medicina, que se tornou professor de escola primária, irremediavelmente traumatizado com o afogamento de um aluno que estava ao seu cuidado; Catherine Healy, uma irlandesa, que foi para Sydney como turista após a morte do seu irmão Brendan num acidente de carro; Pei Xing, uma idosa chinesa, que emigrou de Xangai, onde durante os anos 60, ela e a sua família experienciaram os horrores da Revolução Cultural. A quinta personagem aludida no título da obra é uma criança que nos é apresentada no início do livro e só volta a ser referenciada no final da obra, quando o seu desaparecimento é noticiado no telejornal. Ellie, Catherine e Pei Xing foram as principais testemunhas do seu desaparecimento.

Nesta obra, Jones cria uma meditação sobre o tempo e a memória. Explorando uma questão shakespeariana, “What seest thou else in the dark backward and abysm of time?”¹, para ela, tudo que acontece durante o dia são pedaços de vivências que vão ficando para trás e nos ligam ao passado. A ideia de que acumulamos e experienciamos vivências que não são

¹ Vv. 49-50, do 1º ato, 2ª cena em *The Tempest*, de William Shakespeare (1611).

perceptíveis aos outros, de que esta intimidade, este *eu* privado atrás do momento presente, não está à vista de todos, exceto na ficção, na poesia ou na arte, onde é possível apresentar aquele *eu* privado que ocultamos fascina Gail Jones. O objetivo da autora nesta obra é narrar a experiência de cada personagem em Sydney durante um dia, vendo-se, no entanto, obrigada a contar a história de cada personagem recorrendo às suas memórias, o que os conecta e porque se encontram em Sydney nesse dia. Jones realiza assim uma análise do *eu* inerente a cada personagem, dando-nos uma visão íntima de cada indivíduo, algo que é apenas possível na ficção.

Num estudo crítico deste livro, o professor Robert Nixon, da Universidade de Sydney, afirma que há uma conexão das obras de Jones com os estudos académicos realizados por ela. Assim, pode-se considerar que Jones é uma escritora contemporânea, teoricamente informada e, para compreender o seu trabalho, é necessário lê-lo na totalidade. Nixon declara que os seus romances são formas de refletir as temáticas teóricas com as quais se preocupa e que estudou como académica, expondo-as num mundo ficcional. Estes estudos académicos a que Nixon se refere serão, na sua opinião,

[the] French writer Maurice Blanchot, whom she greatly admires, and whose own enigmatic writings so often transgress the usual generic boundaries between fiction, philosophy, lyric poetry, memoir, fable and the essay. Among the many theoretical concerns that inform Jones's novel, I have considered here the theories of Guy Debord and the Situationist International, trauma studies and the trauma aesthetic, and the ethical practice of *global translatio*. (Nixon, 2012, p. 16)

Contudo, em *Five Bells* Jones molda personagens que ilustram a natureza cosmopolita e multicultural tão típica da sociedade australiana contemporânea. Nixon faz uma análise das temáticas presentes na obra que incluem

[i]ts relationship to Kenneth Slessor's poem of the same name; Jones's interest in the French Situationist International and their theories of urbanism and psychogeography; the influence of Virginia Woolf's *Mrs Dalloway* (1925), trauma studies and the trauma novel; and another cluster of themes associated with Boris Pasternak's *Doctor Zhivago* (1957), World Literature, cosmopolitanism and *global translatio*. (Nixon, 2012, p. 1)

O poema a que Nixon se refere, “Five Bells” de Kenneth Slessor, é uma elegia sobre a morte de um amigo do poeta, Joe Lynch, um artista e boémio reconhecido, que se afogou quando caiu de um ferry no Circular Quay na noite de sábado de 14 de maio de 1927. A principal temática presente neste poema é a morte, e é essa mesma temática que encontramos presente nas vidas de algumas personagens na obra de Gail Jones.

A Internacional Situacionista foi um movimento internacional de cunho político e artístico fundado em Paris em 1957. O movimento aspirava a grandes transformações políticas e sociais e teve o seu auge em 1968 com a greve geral de Maio. Uma das estratégias para a retoma de espaços urbanos, defendida por Guy Debord, chamava-se “teoria da deriva”. Ora, as personagens de Jones também tomam parte nesta teoria situacionista, caminhando à deriva no centro urbano, mais especificamente, no Circular Quay de Sydney. Tal como Nixon afirma:

[T]hey take up the invitation to disobey the city’s rules, and to develop alternative strategies: the discovery of chance encounters with others, the memory of some image or line from a painting or poem that triggers associations, the unpredictable effect of ambiguous architectural spaces. They discover ‘aesthetic’ situations and surrender to the tidal undercurrents of history and memory concealed beneath the banal surface of modern capitalism. (Nixon, 2012, p. 6)

Nixon finaliza com a afirmação de que as personagens de Jones podem ser interpretadas como que traçando um dos mapas psicogeográficos de Debord, na medida em que permitem que as suas memórias e paixões, ou encontros fortuitos, afetem a sua caminhada por Sydney, sendo cada um atraído em direção ao Circular Quay, independentemente dos meios ou rotas que utilizam.

Quanto à terceira temática, o trauma, parece reincidir nas obras de Jones, tendo já ocorrido em *Sixty Lights* e *Sorry* e manifestando-se novamente em *Five Bells*. Nixon encontra um paralelismo estrutural e temático entre *Mrs Dalloway* (1925) de Virginia Woolf e *Five Bells* de Gail Jones, tal como havia notado anteriormente com o poema de Slessor. Para além de ambos os romances se desenrolarem durante um único dia de verão, ambos utilizam o discurso indireto livre para nos aproximar da vida interna do mundo de cada personagem. Esta técnica, habilmente utilizada por Jones, permite-nos analisar a forma como a memória traumática afeta cada personagem. James, tal como Septimus Smith de *Mrs Dalloway*, é incapaz de comunicar o seu trauma a Ellie e de se perdoar; por sua vez, Pei Xing, ao

reencontrar a sua antiga guarda prisional em Sydney, apercebe-se de que tem de comunicar com ela e ultrapassar um processo de perdão e conciliação.

Em *Five Bells*, a obra de Boris Pasternak, *Doctor Zhivago* (1957), é representada como um símbolo do trauma cultural vivenciado no regime de José Estaline, na Rússia dos anos 50, com o qual o tradutor, pai de Pei Xing, se identifica, vivendo sob a revolução similar de Mao Tsé-Tung na China dos anos 60. A noção de “global translatio” exerce assim um papel importante nesta obra, tal como Nixon explica:

[G]lobal translatio, then, refers to both the literal practice of translation and the awareness of being-in-translation as a form of ethical comportment, a mode of being open to other people, other cultures, and other regimes of value. (Nixon, 2012, p. 13)

O regime de Mao reconhece o poder político e ético exercido pelos livros que criticam a ideologia nacionalista e, dadas as implicações transculturais e temporais, destrói intelectuais cosmopolitas e os seus livros, incluindo, nesta obra de ficção, o pai de Pei Xing. Esta questão cultural, especificamente da China, levantou alguns problemas aquando da tradução para o chinês de *Five Bells*, tendo sido pedido à autora que eliminasse a personagem Pei Xing, pedido esse que a autora rejeitou, recusa legitimada por ser o seu objetivo primordial representar as consequências adjacentes ao trauma. Estas consequências são expostas através de uma linguagem que simboliza o silêncio causado pela dor, a incapacidade de comunicar em situações de choque, ou comunicar o trauma como meio de ultrapassá-lo, e procurar uma forma de perdoar.

Gail Jones pretende contar as histórias que foram de alguma forma silenciadas, a fim de denunciar a realidade que se esconde por detrás de um bloco de gelo, como vira durante a sua infância no filme, *Doutor Jivago*. Não só encontramos a temática do trauma nas suas obras, como também se verifica uma influência enorme do que é apresentado pela imagem. Refiro-me ao cinema e ao impacto que este tem na sua narrativa, como também à fotografia, ao procurar duplicar e congelar momentos irrepetíveis que marcaram a autora.

Jones procura expressar esta facilidade de compreender através da imagem que, por vezes, supera a expressividade da palavra, através do uso de várias técnicas, nomeadamente com o uso da éfrase. Paralelamente, sendo a imagem uma representação compreendida universalmente, Jones procura relatar estas imagens com as quais se depara nas suas viagens,

no cinema, na arte ou na literatura, sentindo-se em primeiro lugar uma cidadã global residente numa cidade cosmopolita e multicultural.

Apresentação bibliográfica de Gail Jones

Coletâneas de contos:

The House of Breathing (1992)

Fetish Lives (1997)

Antes de a autora publicar esta coletânea de contos, alguns destes já tinham sido publicados independentemente:

“Queenie the Wordless” (for Sophia Bromfield) em 1993 em *Summer Shorts*;

“Snow”, em 1994 em *Reading from the Left*;

“Speaks Shadow”, em 1996 em *Heat*, no. 2;

“The Re-Incarnation of Madame Tussaud”, em 1996 em *Risks*.

Romances:

Black Mirror (2002)

Sixty Lights (2004)

Dreams of Speaking (2006)

Sorry (2007)

Five Bells (2011)

Obras traduzidas em Portugal

A única obra traduzida para português foi *Sixty Lights* para *Sessenta Luzes* por José Vieira de Lima em 2007, publicado por Edições ASA.

Prémios da autora

A autora recebeu vários prémios, tendo também sido nomeada e seleccionada para prémios desde o lançamento do seu primeiro livro em 1991. (Austlit)

Trabalhos académicos sobre *Fetish Lives*

Fetish Lives, uma das primeiras obras da autora, foi premiada como co-vencedora de Western Australian Premier's Book Awards — Fiction Award and Premier's Prize, em 1997. O júri considerou que o *fetichismo* é explorado como um estado produtivo e produtor entre a arte e a vida, sendo-nos oferecidos anseios, obsessões e desejos. O que demarca primordialmente esta obra, é a tentativa de Jones de encontrar alguma verdade sobre as relações humanas, explorando as suas ideias através das narrativas de eventos reais e imaginados. O júri ficou particularmente impressionado com as “remarkable subtleties and nuances of its language” (Press, s.d.). De facto, no conto “The Reincarnation of Madame Tussaud” encontramos um campo lexical que, explorado subtilmente, expõe as nuances da linguagem na representação das ideias de “cópia” e “reflexão”, do qual são exemplos “*simulation, copycat, reduplicated, portraitist, caricatures, likenesses, delusion, photo, images, portraits, mirror other, reflection, doubles, replications, reflections*”. Se por este lado, Jones utiliza um vocabulário alargado para definir dois conceitos metafísicos, por outro, e sem prejuízo, mas sim como complemento à obra, recorre a um vocabulário quase estrito para representar o cabelo de Elvis: “*bottle blue-black, Brylcream slicked, coif, kiss-curl, ducktail*”. É esta capacidade de gerir as técnicas narrativas que demonstra a legitimidade de Jones em ter recebido o prémio.

Nos trabalhos académicos encontrados sobre esta obra, há uma referência significativa à utilização de imagens, sendo o impacto visual uma vertente bastante importante para a autora. No artigo “Gail Jones’s “light writing”: Memory and Photo-graph”, a autora Lyn Jacobs, faz uma análise do recurso à fotografia em todas as obras de Jones. Ela descreve o seu estilo de escrita nestes termos: “*Gail Jones’s fictions explore linguistic and visual codes and the changing technologies of sharing perception, especially the mnemonic inscriptions of photography and film, recording past and present.*” Na sua opinião, os contos de *Fetish Lives* seguem histórias pessoais que se sequenciam de forma a aproximar vidas díspares com obsessões similares. Entre as várias personagens, Jones conjuga vivências que se repetem entre o passado e o presente ao configurar personagens que, ainda que assaltados pelo passado, quando colocados num mundo presente, repetem estes mesmos atos. Tal como fotografias no momento da captura, as personagens não conseguem evitar a repetição. Revê-se isto na personagem de Eleanor Marx que, ao traduzir *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, se identifica com a tragédia da relação deteriorante da heroína até ao ponto do

suicídio, copiando a heroína de Flaubert. Este paradoxo serve para mostrar o poder inerente às palavras e o efeito delas no mundo criado por Jones.

Da mesma forma que a luz de *Madame Bovary* incide sobre Eleanor Marx criando uma imagem das suas ações, a fotografia segundo Jacobs é o resultado da luz que desenha a reflexão do objeto, estabelecendo-se uma relação ilustrativa entre a imagem e a narrativa. É assim que a fotógrafa, que insiste na significância da sombra, o astrónomo, cuja visão é subestimada, e a radiologista, que determina o poder refrator do olho (não coincidentemente fotografando corpos como a sua predecessora Marie Curie), são focados perante as relações imperativas entre corpo, palavra e imagem e os efeitos do passado nas suas vidas.

Eleanor Marx faz uma interpretação fetichista de *Madame Bovary*, ao encontrar um paralelo entre a sua vida e a personagem Emma Rouault, como se de uma duplicação fotográfica se tratasse. Esta artificialidade da posição de celebridade, como descrito por Jacobs, é humanizada nas personagens que, como Madame Tussaud, Marie Curie, Mata Hari, Elvis Presley, Virginia Woolf, Sigmund Freud, Pablo Picasso e Frida Kahlo, são exemplos da problemática da distância entre a reputação pública e os bastidores da história das suas vidas. Torna-se assim possível, a pessoas alheias, sentirem-se próximas dessas figuras públicas, sendo capazes de imaginar as suas vidas ao entrar em contacto com um pormenor mais íntimo ou secreto dessas celebridades.

Numa crítica publicada na *Westerly*, Marion Halligan faz uma observação sobre a tipologia dos contos e a linguagem da autora, classificando Jones como “*a short story writer’s short story writer*”, argumentando que há algo de quintessencial na forma como o seu trabalho estende, ao mesmo tempo que redefine, questiona e ameaça esta quintessência. Halligan considera que Jones corre riscos com a linguagem que utiliza através de um conjunto de aliterações pesadas e feias que terminam num silvar: *pompousness*, *pretentiousness*, *presciousness*. No entanto, embora haja o perigo de cair num “poço de silvar” com a utilização excessiva destes substantivos terminados em -ss, Jones tem a capacidade de dar alguma virtude a estas palavras, dando significados positivos aos termos que utiliza. Halligan afirma que o trabalho de Jones se torna precioso “*in all good senses of the term, at the same time as it is about the holding or the making of things precious*” (Halligan, 1997, p. 123).

Halligan descreve a linguagem de Jones como “*multisyllabled*”, “*mellifluous*”, “*a game, full of play: puns and alliterations, echoes, rhymes, paradoxes, ambiguities*”. E

continua: “*Gail Jones’ prose is more poetic than many poets’ verse*”. Além disso, afirma que as narrativas de Jones não são sobre os enredos em si, mas sim sobre desejo. Jones pega em acontecimentos históricos, por vezes literários, e utiliza-os como mecanismos para explorar as suas intenções criativas. Contudo, o objetivo destas histórias não é a repetição, mas sim a transmissão da vida e da arte.

A utilização de uma linguagem preenchida com aliteraões, nuances para expressar conceitos metafísicos e uma certa criatividade, ao formar jogos de palavras, demarca o estilo de escrita da autora, fornecendo também ao leitor a possibilidade de visualizar o espaço e as personagens nos enredos criados. Este impacto visual torna-se algo recorrente nas obras de Jones, dada a influência cinematográfica incutida na autora desde a sua infância. Na verdade, Jones afirma que esta coletânea é uma forma de imitar a edição realizada no cinema, criando várias secções paratáticas e não um bloco único orgânico. Ao juntar várias personagens, figuras públicas ou indivíduos comuns, entrelaçando-os através dos seus anseios, obsessões e desejos que se repetem entre o passado e o presente, a autora recria narrativas de eventos reais e imaginados, desfrutando da intensidade que consegue inserir nestas pequenas histórias que representam a vida e a arte.

Os contos selecionados e os temas neles abordados

A obra *Fetish Lives* contém doze contos e, destes, foram selecionados seis para esta dissertação. A escolha baseou-se essencialmente numa similaridade entre estes contos: personagens principais femininas. A autora reconta a vida de figuras históricas num espaço ficcional, conectando as suas vivências à vida de personagens que têm algum fetiche por determinados detalhes da vida destas celebridades. De certa forma, estes contos também estão interligados pelos temas neles explorados.

Em “The Reincarnation of Madame Tussaud” são-nos apresentadas Marie Tussaud, modeladora famosa de figuras em cera e Pearl Garwood, suposta avó da autora e pintora de pequenos ornamentos. Jones expõe um paralelismo entre ambas as personagens que são assombradas por pesadelos recorrentes, tormento este explorado nas suas diversas vicissitudes. Marie é refém da sua arte, fio condutor do seu destino polarizado entre as virtudes do eterno e os horrores da morte, transformando um mundo de violência grotesca e morte sem sentido em arte, observando com intensidade complacente os rostos que cria, sentindo-se vazia por dentro e tornando-se desnaturada pelo seu compromisso com a representação. Pearl, por sua vez, é atormentada pela morte, mais especificamente a do seu filho nado-morto, e pelo ceticismo que sente em relação ao seu casamento. Enquanto o seu marido descreve o matrimónio como “melhor que isto impossível”, Pearl tem dificuldade em aceitar que “este era o melhor de todos os mundos possíveis”.

O ceticismo vivido por Pearl é também experimentado por Eleanor em “Eleanor Reads Emma”. Ao ler e traduzir *Madame Bovary*, ela identifica-se com a infelicidade matrimonial de Emma Rouault, concluindo que esta é “uma vida mais insignificante do que realmente é” e que, assim como Emma, embora casada não consegue deixar de sentir-se só. Neste conto a autora explora o poder destrutivo da arte sobre Eleanor Marx que é seduzida por uma visão novelesca que acaba por aplicar à sua própria vida, experienciando a sua própria existência como desesperadamente Flaubertiana.

Este sentimento de solidão é novamente abordado no conto “Skiascopy (or, The Science of Romance)”, onde conhecemos a história da radiologista que vive num mundo solitário, marcada pelo abandono da sua paixão. Aqui, as radiografias são usadas como metáfora para uma relação sexual falhada, oferecendo uma espécie de autópsia de uma mulher para quem o abandono muda a física do mundo. É através desta personagem que

descobrimos o relato da tragédia amorosa e luta pessoal de Marie Curie, sendo desconsideradas as narrativas de fama e sucesso.

Em “The Veil”, Jones tenta desmistificar a ideia preconcebida de que Mata Hari era uma espia. E para isso, reconta-nos a sua vida em primeiro plano, recuando até à sua infância para explicar que a sua forma de ser é resultado de uma constante recriação de si mesma que tem como propósito a sua sobrevivência. É para ultrapassar os obstáculos que encontra na sua vida e para se salvar dos desgostos da tragédia amorosa que viveu no passado, que Mata Hari mente. A autora escolhe ainda explorar a beleza e a forma como ela cativava a sua audiência, descrevendo-a como “encrusted with mythology as to seem almost inhuman, as ornament, a kind of oriental fiction, a whorish traitor, a woman who exposed her buttocks, a dancer, an *artiste*, a vamp, a *femme fatale*” (Jones, *Fetish Lives*, 1997, p. 102), uma verdadeira representação da sensualidade feminina proibida.

O tópico da sensualidade proibida faz-se presente também em “Heartbreak Hotel”, onde uma “miúda-da-porta-ao-lado” narra a sua obsessão por Teresa Papadopolous e o seu estilo “*Heartbreak Hotel*”. Através da sua beleza transgénera, Teresa aproxima-se da sensualidade proibida de Elvis para derreter corações e causar furor nos seus espetáculos *cover*. Para além do seu amor pelo Rei, Teresa também se interessa pelas teorias de Jean-Paul Sartre. Neste conto, Jones exhibe a sua familiaridade com a linguagem australiana, fazendo uso de expressões idiomáticas e trocadilhos de palavras, encaixando títulos de canções de Elvis e mergulhando em aliteraões como uma celebração do excesso pélvico do cantor.

“Five Gifts, told by Echo”, é iniciado com uma citação de Sartre (autor que desperta o interesse de Teresa Papadopolous): “*The face is a natural fetish*”. Neste conto, há uma compilação de várias personagens que se interligam, não só por receberem uma prenda que as converte à melancolia, como também por haver um paralelismo entre elas. No final do conto, a autora recorre a um jogo de palavras que evidencia estas ligações: o *narciso* oferecido por Sigmund Freud a Virgínia Woolf não é o suficiente para lhe acalmar os nervos; o par de brincos oferecido por Pablo Picasso a Frida Kahlo remete-a a um estado de autocontemplação, “unânime como *Narciso*”; Josephine Bigelow, é vítima do “*narcisismo* monstruoso” do seu amante, Harry Crosby, e recebe uma bala mortífera; Julia Margaret Cameron recebe da sua filha uma máquina fotográfica com a qual tira uma fotografia de um *narciso*, “cópia pura e convincente da própria vida”.

Por fim, e como que para atar as pontas, há uma orquestração de imagens dispostas aos pares. Temos, como exemplo, a história de Julia Margaret Cameron, uma especialista em fotografia que combina efeitos reais e irreais e que se torna obcecada por rostos humanos, o que nos remete à citação inicial de Sartre “*the face is a natural fetish*”. A prosa presente neste conto recheia-se de frases-chave, repetindo-se num ecoar acelerado até se tornarem mais importantes em relação às suas formas do que em relação aos seus conteúdos, uma experiência de experimentação.

Traduções

A Reincarnação da Madame Tussaud

Dis-moi qui tu hantes et je dirai qui tu es.

Diz-me com quem andas e dir-te-ei quem és.

(Adagio francês).

(i)

A pista para este enigma é o maxilar estilhaçado do meu bisavô, feito em pedaços na Primeira Guerra Mundial e tão desfigurado como se reconstruísse o seu *eu* completamente, de modo que ninguém, nem mesmo a família, parecia conhecê-lo. Foi o seu carácter que explodiu; algo invisível tinha desaparecido.

(Afinal, quantas almas foram confiscadas por minas terrestres? O que regressa à terra em tais fragmentos e pedaços ensanguentados?)

A sua única filha, Pearl, contraía-se na sua presença. Desviava os olhos azuis e desejava vê-lo morto. A mãe empurrava comida pastosa na direção daquilo que antes fora uma boca, e Pearl fugia de ambos, a engasgar-se.

Mais tarde, ficou tão aliviada que quase podia dançar. No momento em que passeava em direção ao barracão de trás, já tudo havia terminado, mas ela permanecia de pé a olhar fixamente, olhos cravados no corpo que balançava na corda, e pensou: que generoso da sua parte partir, que atencioso, que respeitável. Os olhos do pai pareciam ansiosos e fitavam os céus, como se ainda à procura, no derradeiro momento, de seja o que for que perdera.

(Todas as histórias de guerra são histórias de horror: que ninguém diga o contrário.)

(ii)

Ai! Ai, pobre Pearl.

Nos últimos momentos da sua vida acreditava possuir poderes de simulação, nada de fazer palhaçadas com cópias, nada de traços feitos com papel vegetal, antes a capacidade de conjurar inteiramente uma face reduplicada. Ela sempre fora uma retratista amadora com uma perícia considerável e entretinha os seus amigos da escola com caricaturas e retratos. Mas,

enquanto adulta, nos seus cinquenta, uma ilusão tomou-a, de modo que Pearl se imaginou abençoada por uma manufatura incomum: ela não desenhava, antes *criava*. Através da sua caneta não criava imagens, mas quintas-essências, hábeis como uma fotografia. E Pearl acreditava – acreditava completamente – que, quando não estava a olhar, os seus retratos, de alguma forma, ganhavam vida e escapavam.

Estava a repovoar o mundo, criando o reflexo do espelho de toda a gente.

Fazia esboços nos autocarros e nos supermercados e deixava desenhos por onde passava – enfiados nas aberturas dos bancos vandalizados ou atrás de pirâmides de latas, deitados fora como *confettis* ou cuidadosamente guardados e ocultados. Parava o carteiro nas suas rondas e apanhava o seu cabeleireiro (de trás para a frente, refletido na sua tesoura-radiante), enquanto ele cortava e fazia permanentes e dava volume a uma auréola. Era um feitiço ao qual estava presa, uma compulsão analógica.

Aqueles que notavam as suas atividades consideravam Pearl uma excêntrica adorável. Quão encantador fazer esboços! Que habilidade de canhota! No entanto, havia também, nas suas obras, uma qualidade de intensidade febril, como se ela trabalhasse a um ritmo cardíaco acelerado e sob a ameaça de colapso físico. O seu olhar azul era fixo e vidrado como berlindes, a sua destreza delirante. (De tal forma que, até anos depois da sua morte, as pessoas se lembrariam do seu fitar artístico: *ansioso*, alguém descreveu.)

Na insensatez da sua ilusão, Pearl acreditava já não ser bem humana. Considerava o seu corpo meramente uma forma e o seu desenhar uma mera função.

Fui esvaziada, anunciou.

Sou uma câmara de horrores.

Acreditava, também, que a sua arte era um ato de preservação: que apesar de toda a gente ter que morrer um dia, os seus duplos desenhados estavam seguros e persistiriam para sempre e imperecivelmente. Até ao fim do mundo. Ámen. Enganava a morte, diariamente, com as suas próprias réplicas matreiras. Em paragens de autocarro. Parques. Estádios de futebol.

Deus falava com ela diretamente e sempre num sussurrar sibilante.

(iii)

A criança sem pai, Marie Grosholtz, batizada em 1761, vivia com a mãe, empregada doméstica, no lar do simpático Doutor Curtius. O médico abriu um modesto consultório na cidade de Berna, mas estava mais interessado no seu passatempo de modelagem em cera quente. Começou com preocupações e temas estritamente anatómicos, copiando órgãos, fetos, convoluções dos intestinos, tendo progredido, não do ponto de vista médico, para pequenos bustos e cabeças (e mais alguns itens privados com encanto erótico). Foi na qualidade de modelador de cera que se mudou para Paris – para um apartamento de um artista na Rue Saint Honoré – e a empregada doméstica e a sua filha de seis anos seguiram-no.

Foi assim que, ainda criança, ela contactou pela primeira vez com o *ancien régime*, a cidade emparedada, suja e envolta em vapores amarelados, os *quartiers* aprisionados e aureolados pelo fedor, e o Cemitério dos Inocentes – com cães roendo cadáveres e corpos doentes manequim-espalhados – verdadeiro símbolo, de acordo com Voltaire, da corrupção irredimível. Liteiras forradas com seda ressaltavam sobre pernas cobertas de merda. Ao lado da Ópera e do Palais Royal havia lixo e podridão. E, durante a noite, havia gritos a vaguear e queixas loucas e solitárias. Os assassinatos abundavam. Mutilações ignóbeis. No lugar chamado Morgue, onde os cadáveres encontrados durante a noite eram temporariamente guardados, os esfaqueados, os afogados e os pestilentos estavam todos misturados: *déclassé*. Era uma cidade de uma noite medonha, inventada por algum sádico. Era um dispositivo incendiário temporizado pela História para 1789.

Foi então aí que Marie Grosholtz, vinda de uma Berna frondosa, se transformou, aos seis anos de idade, em aprendiz de fabricante de rostos.

Contra a cidade medonha, as consolações do espetáculo.

Contra a degradação generalizada, um único semblante. Pestanas. Uma covinha. Rugas como texto puro.

Aprendeu a desenhar com as cortinas fechadas e a ver apenas os detalhes mais pequenos. Era uma modeladora de cera com uma habilidade excecional e uma concentração não-parisiense. Quando, aos dezassete anos, modelou Voltaire em pessoa – de nariz desmesurado e boca de sorriso gengival, prestes a expirar, com oitenta e quatro anos, de depressão e desapontamento – pressentiu, pela primeira vez, a emoção sacerdotal da reprodução. Voltaire viria a morrer apenas dois meses mais tarde e as pessoas iam em bandos

para ver a versão em cera ao *Cabinet de Cire* do Doutor Curtius. Passavam aos empurrões pela surpreendente galeria de cabeças – políticos, literatos, até mesmo Luís XV, passando por um Sócrates moribundo, de tamanho real, envergando o que parecia ser um smoking, um sem número de Vénus graciosas, todas agarrando modestamente cortinas bem abertas, como que para assistir, à luz da vela, a uma verdadeira *ressurreição*. Voltaire-ainda-sorrindo. Não obsoleto.

Marie começou a olhar para os rostos, imaginando como seriam sob o olhar dos *voyeurs*.

Nos primeiros tempos, oportunista, modelava notáveis às dúzias – incluindo Rousseau, Benjamin Franklin e o pintor David. Depois trabalhou durante oito anos para a Corte Real de Versalhes (uma no vasto rol de 15 mil empregados), escolhida como tutora de arte para ajudar a devota Princesa Isabel na criação dos seus santos de devoção em cera. Foi enquanto tutora que Marie modelou a própria Família Real: Luís XVI, Maria Antonieta, a filha e o filho mais velho.

Não poderia ter previsto o seu valor horrendo, nem o simbolismo das cabeças cortadas.

Enfiava o cabelo com precisão e pintava os tons da pele de modo exato.

(Ah, rostos. O sacrilégio destes.)

(iv)

A cidade onde Pearl morava era como um sepulcro. Era pedregosa e fria, um *sucedâneo* de cidade europeia, e os rostos dos trabalhadores na Rua Collins às cinco em ponto eram todos inexpressivos e embalsamados – uma *maquillage* fúnebre. Havia o arrepio dos azulejos brancos e das fachadas de granito, e uma desencorajante pré-eminência do cinzento e do monumental. O rio, um corredor monótono, tinha uma corrente quase impercetível. O céu era sufocante. Da cor de eternas pisaduras.

Ao deixar a escola aos quinze anos, Pearl respondeu a um anúncio de jornal:

Procura-se Habilidade Artística
para
Empreendimento Comercial com Classe
(Jovens apenas / Para começar de imediato)

E foi contratada, com mais cinco jovens diversamente artísticas, para trabalhar numa fábrica em Collingwood que produzia pequenos ornamentos de porcelana. Durante meses pintou pequenas bocas nos rostos minúsculos de pastoras numa eterna pose de contemplação aborrecida, todas envergando saias em forma de sino e chapéus em forma de leque e cajados de elaboração pitoresca e impraticável. Depois trocou de lugar com a rapariga que pintava terriers e passou alguns meses a pintar toscamente olhos tristes de cachorro e franjas fofinhas de pelo. Ela e a sua amiga Muriel, também entregue aos terriers, conseguiam de vez em quando produzir uma monstruosidade – um cão com os olhos desalinhados ou um nariz deformado, e apanhavam o elétrico até à Woolworths ou Buy-Best para tentar localizar as suas criações. (Uma vez que nunca descobriram nenhuma, Pearl concluiu que os ornamentos com erros talvez tivessem um encanto especial.)

Em casa, Pearl tornou-se solitária e descontente. A mãe costurava todo dia na sua máquina de pedal – pilhas de colarinhos e punhos, um milhão ou mais de mangas de camisas – para o careca Sr. Russo, que vinha semanalmente do Dress-Rite, e os seus dois irmãos, ambos aprendizes de mecânico, ambos cheios de espinhas e excitados, repugnavam-na com as suas anedotas e as suas mãos manchadas e encardidas. Ela delineava pela noite fora e sonhava tornar-se numa artista. Requisitava livros da biblioteca² e contemplava os rostos europeus e paisagens inacreditáveis, algumas das quais eram apresentadas – maravilhoso! – como refrações geometrizadas.

Fui enterrada viva, pensava para si própria. *Enterrada viva*. Ilustrações em livros de arte não eram inteiramente consoladoras.

Na altura em que o Seu Príncipe apareceu, uns dez anos mais tarde, Pearl era romanticamente suicida. Merv usava Brylcream e laço, tinha dez unhas limpas e dançava todas as novíssimas danças. Por baixo da bola de espelhos flutuante no Palais de Danse, em St Kilda, causava sensação. Estávamos em 1936 e apenas os americanos nos filmes se mexiam da forma que ele se mexia, deslizando o corpo inteiro, balançando os braços. Pearl deslizava ao seu lado, sentindo-se ousada com aquela excitação, descobrindo em si a capacidade de se transfigurar em estrela de cinema: conversava e seduzia, roçava-se na anca dele, deitava o seu cabelo cacheado no ombro do seu casaco axadrezado. Então, Merv Garwood de Brunswick, carpinteiro e faz-tudo sem rendimento fixo, apaixonou-se por uma

² No original a autora utiliza “Mechanic’s Institute” que eram estabelecimentos educacionais para a classe trabalhadora adulta. Estes estabelecimentos eram usados como bibliotecas por esta classe.

mulher mais velha, que ele imaginava ainda mais Hollywoodiana e deslumbrada do que ele próprio. Quando se casaram sentiu-se no céu: *Melhor do que isto é impossível*, declarou Merv. Mas Pearl deitou-se na almofada, engolida por espuma rendada, de algum modo cética de que este era o melhor de todos os mundos possíveis.

No ano seguinte, Pearl deu à luz um filho nado-morto: parecia feito de cera e ligeiramente desumanizado. Merv chorou copiosamente, envergonhando toda a gente. Depois, em 1939, Merv alistou-se e foi para a guerra, deixando Pearl sozinha, novamente grávida e sem outra opção senão regressar às bocas minúsculas das pastoras. Deu à luz uma bebé saudável e deu por si amamentando enquanto pintava bailarinas e aborígenes, todos balançando-se numa só perna em poses originais.

Os irmãos mecânicos de Pearl não regressaram: explodiram algures em França de forma irrecuperável. Merv foi feito prisioneiro-de-guerra, mas regressou em 1945. Estava magro e cadavérico, com feridas no rosto e pescoço. Fazia amor furiosamente, como um homem que tinha visto a própria morte, e idolatrava a sua filha. Quando morreu de cancro, alguns anos mais tarde, os seus olhos estavam bem abertos.

(v)

No *Cabinet de Cire* no Boulevard du Temple, na cidade dos monumentos e da noite medonha, a revolução tinha eclodido. Entre os convidados do Doutor Curtius, trabalhador de cera *extraordinaire*, estavam Danton, Mirabeau, Marat e Robespierre. Os Jacobinos encontravam-se e debatiam à frente dos quadros de cera: havia uma *égalité* de rostos, uma confusão entre os reais e os misteriosamente conservados, e a luz da vela, nada discriminadora, caía com generosidade democrática sobre os mortos e os vivos, num Voltaire a sorrir eternamente e num irascível Marat, num filósofo a morrer eternamente e num Danton careca. Marie pressentia uma mudança nas propriedades evasivas da humanidade – aquela dubiedade Cartesiana de novo – e observava, tornando-se medrosa.

Quando a família foi trazida à força de Versalhes para as Tulherias, Marie Grosholtz, Realista, fingiu-se desinteressada. Contudo, privado de monarcas, o povo desejava as suas cópias e então Marie foi persuadida a regressar a Versalhes, em 1790, para montar os seus modelos de tamanho real num espetáculo um tanto bizarro, porém de uma ambiguidade oportuna. Entrou no Petit Trianon, um pavilhão de sete salas, no qual, durante o esplêndido e

inadmissível passado recente de Marie, a Rainha tinha organizado espetáculos teatrais, ópera, jogos e festas, e encontrou tudo vazio e silencioso. Não havia cortesãos nem mobília, não havia brocados nem espelhos e os seus passos ecoavam de um modo alarmante – como um batimento cardíaco – à sua volta. Montou a linda família: Luís e Maria Antonieta sentados de forma rígida e formal, com perucas, seda bordada e acessórios rendados, e as crianças, a Duquesa de Angoulême e o pequeno Delfim, de pé e em adoração aos pais reais.

As multidões pagavam os seus *sous* e precipitavam-se para admirar. A desencarnação nunca havia parecido tão convincente.

Deja-vu, deja-vu, deja-vu, cantavam os pássaros.

Na cidade de Paris desenrolou-se o Terror. Era uma cidade apaixonada pelo carmesim, uma cidade de sanguinolência e viscosidade. Os degraus que levavam à guilhotina estavam tão escorregadios com sangue que os carrascos estendiam as mãos, delicados como aristocratas, para ajudar as vítimas a chegarem de modo seguro ao seu lugar na luneta. No Faubourg St Antoine teve de ser construído um canal a partir da guilhotina para escorrer todo o sangue para um esgoto comum. Carroças³ desciam diariamente a Rue Saint Honoré. Gritos ricocheteavam nas pedras do Panthéon. Havia lâminas por todo o lado. Movendo-se rapidamente. E, nos olhos penetrantes dos *sans-culottes*, uma *mise en abyme* de reflexões.

Foi então que Marie Grosholtz, de Versailles, nos últimos tempos, recebeu encomendas para levar máscaras mortuárias e criar modelos das cabeças cortadas. Esperou no Cemitério Madeleine, procurou por entre os carregamentos sombrios de decapitações pegajosas e encontrou aquelas figuras cuja importância histórica ou comercial era um dado adquirido.

Era perita e intrépida, uma *artiste* de ontologias. Tinha-se esvaziado, como o Petit Trianon.

Quando colocava a pomada e o gesso sobre qualquer rosto que conhecesse – o Rei, a Rainha, a Princesa Isabel, oradores com quem partilhara a mesa, políticos, amigos – também ela era uma morte, um pavilhão ecoante de ausências. Que outra forma há de começar do zero e acabar com uma parecença? Que outra forma há de moldar matéria, como se fora Deus, e fornecer, como Deus, uma recriação plausível?

³ Estas carroças (*tumbrils* no original) eram usadas para levar os condenados para a guilhotina durante a Revolução Francesa.

Marie observou o *Citoyen* Marat assassinado na banheira – os olhos remelosos bem abertos, a pele pútrida com prurigo, a faca do talhante ainda alojada, qual carta de ódio, no coração – criando um obituário em cera tão entusiasmante que o próprio David se viu obrigado a copiar. Passados alguns dias, modelou Charlotte Corday, tão surpreendentemente bela como um sinistro nada.

Marie tornou-se numa espécie de antítese, de descarga. Tolerava o horror e estava comprometida com o pesadelo. Perscrutava os rostos que modelava com uma intensidade mortal e cúmplice.

(vi)

Pobre Pearl, pobre Marie.

Na sua velhice, Pearl comunicava com os manequins nas montras. Apreciava o recinto a que se confinavam, a pose nada assídua. Usavam o que estava no auge da moda, tinham penteados perfeitos e vidas simplificadas. E nos espaços de vidro, metidos no caixão espelhado, cada um deles estava a salvo permanentemente do polivinil, das pixelizações da televisão, dos *takeaways*, da sopa enlatada, das entrevistas do rádio, dos horários do elétrico, do tempo, da creche, das lágrimas. Adorava a sua complacência. A sua crença eterna nas superfícies.

Marie Grosholtz tinha um fraquinho por *A Bela Adormecida*. Em 1765, antes de Marie chegar a Paris, o Doutor Curtius tinha modelado a jovem amante de Jean du Barry (e a última amante, ao que consta, de Luís XV). Era divinamente bela e estava representada em posição de repouso, os olhos em forma de amêndoa fechados, as sobrancelhas arqueadas, asseadas e calmas numa circunflexão sincronizada. As multidões adoravam contemplar a sua vulnerabilidade refinada. O Doutor Curtius modelou-a outra vez depois da guilhotina, mas a histeria tinha endurecido as suas feições e era uma recordação feia. Quando Marie, nessa altura Tussaud, se mudou, por fim, para Inglaterra, levou consigo a peça que agradava às multidões, *Bela Adormecida*, tendo-lhe instalado, mais tarde, no peito um mecanismo de relógio que, dando corda diariamente, dava a impressão de que respirava.

No final dos seus cinquenta, e doida-varrida (como dizia o meu pai), Pearl gastou uma pequena fortuna em cabines de fotografias tipo-passe. Sentava-se no minipavilhão,

arranjava-se ao espelho e esperava que o sinal elétrico se iluminasse e dissesse POSE. Depois ocorria um *flash* e, algures, a sua imagem era revelada numa verificação quadruplicada. As fotografias deslizavam da cabine para as suas mãos, e ela escrutinava os retratos para determinar os três que eram inautênticos. Isto não só convenceu Pearl da infidelidade essencial da reprodução, mas também a reassegurou em relação à sua durabilidade misteriosa.

Marie Tussaud manteve, durante algum tempo, uma parceria com Monsieur Philipstal. Ele era o proprietário do itinerante *Phantasmagoria*, um “Grandioso Gabinete de Curiosidades Óticas e Mecânicas”. No seu espetáculo no Lyceum apresentou visões de fantasmas, espectros e espíritos de pessoas falecidas, tudo conseguido com recurso a lanternas mágicas e truques de espectrografia não revelados. Philipstal acabou, mais tarde, na bancarrota e o negócio de Marie prosperou, quando descobriu que, mais do que o fantasmagórico, o público adorava um homicídio complicado. Modelou barbaridades homicidas e criou uma câmara, não de sombras, mas de horrores *substanciais*, pingando sangue virtual, arrepiante, vil.

A viúva Pearl Garwood, condenada ao trabalho de fábrica dedicado (embora mudando de forma) ao *kitsch*, era assaltada por pesadelos *kitsch* em que os mortos a revisitavam. Num sonho em particular, estava a trabalhar numa fábrica, mas o rosto que pintava era o rosto do seu filho nado-morto. Tratava-se de uma miniatura, como uma fotografia, e era composto por uma substância semelhante à cera, de modo que, quando tentava descobrir com precisão as suas feições, estas mutavam-se ou escorriam. Era tomada por uma ansiedade que a fazia crer que a sua incapacidade de lhe compor o rosto – do qual na vida real não conseguia recordar-se bem – tinha de alguma forma contribuído para a sua morte.

A primeira filha de Marie, também chamada Marie, viveu apenas seis meses. A mãe previu a sua morte e criou uma versão de cera enquanto ainda estava viva. Os dois bebés deitados juntos, lado a lado, sem quase – as pessoas elogiavam-na por isso – ser possível diferenciá-los. Marie Tussaud tinha dois pesadelos recorrentes. No primeiro, escolhia sempre, ainda que acidentalmente, o bebé errado, deixando a sua carne e osso para morrer enquanto amamentava o impostor. No segundo pesadelo, sonhava que estava a cobrir o seu próprio rosto com gesso, mas esquecia-se de colocar penas de aves nas narinas, de modo que morria, sufocada, pela sua própria hábil arte.

À parte as cabines de fotografias, Pearl também visitava frequentemente a sua cabeleireira. Gostava do aparato à volta da sua cabeça, do jovem bem-parecido movimentando-se bruscamente e dobrando-se em semicírculos à sua volta, batendo as longas pestanas. As suas tesouras cortavam uma mensagem de afeição em código morse. Era atencioso, suave; aproximava-se da sua orelha e sussurrava perguntas grosseiras sobre festas e namorados. Pearl queria adotar o cabeleireiro. Ou tomá-lo como amante. Mas estava feia e velha e sobrecarregada com a terrível responsabilidade de salvar os outros através dos seus desenhos. Ele brilhava no espelho; era como uma fotografia de revista.

A certa altura, Marie foi presa e preparada para a guilhotina. Partilhava uma cela miserável e húmida com mais vinte mulheres, entre as quais estavam a sua mãe e tia, e a viúva Josefina Beauharnais, a qual mais tarde, enquanto Imperatriz de Napoleão, viria a encomendar-lhe retratos de cera caros. Um dia, apareceu uma mulher para lhes cortar o cabelo. Estava melancólica, envelhecida e manejava um par de grandes tesouras com uma negligência descontraída. Marie sentiu a lâmina de ferro fria no pescoço – fê-la tremer – o que lhe garantiu uma eterna e particular aversão a tesouras. Quando a soltaram (para modelar o rosto morto de Robespierre), Marie descobriu que tinha desenvolvido o hábito inconsciente, um gesto de verificação, de tocar na nuca.

(vii)

Era como uma quiromante que é predisposta a ler apenas o trágico.

Era como a memória esquecida, mas que continua a mortificar.

Era como um campo de batalha sobre o qual forças enormes se abatem e se afastam.

Era como a lunática para quem objetos como tesouras têm um interesse especial.

Era como a lua, uma forma inquieta, e por vezes uma escuridão.

Era como o enigma que apenas ateus ou hereges compreendem.

Era como uma sala vazia, logo depois de as pessoas partirem.

Era como a mão estendida de um mártir a arder.

Era como um bebé, qualquer bebé, completamente irreproduzível.

(viii)

De acordo com as suas *Memórias*, o pai de Madame Tussaud morreu alguns meses antes de ela nascer. Era um herói menor da Guerra dos Sete Anos, comandante de um esquadrão de Hussardos a lutar por Maria Teresa de Áustria. Durante a batalha, sofreu um ferimento terrível; o seu maxilar foi destruído e teve de ser substituído por uma placa metalizada. Regressou, assim, da guerra com mutilações faciais terríveis, tendo morrido pouco tempo depois.

Enquanto esperava por ser preso no Hôtel de Ville, Robespierre tentou suicidar-se alvejando-se no rosto. Conseguiu apenas estilhaçar o maxilar inferior. Colocaram-lhe uma ligadura à volta do rosto, de modo que subiu as escadas até à guilhotina já ensanguentado e meio morto. Marie recolheu a cabeça no Cemitério Madeleine e modelou-a, com delicadeza cirúrgica, umas horas depois. O rosto era um espetáculo horrível; tinha de mantê-lo junto enquanto trabalhava.

Nesta altura, supomos, estava verdadeiramente vazia, vazia como o Petit Trianon, vazia como a Bastilha assaltada, vazia como as efígies de cera pelas quais era já famosa. Olhava por cima das suas *lunettes* para algo irreconhecível.

Ascese. Kenosis. *Jamais-vu*.

Consideremos Marie, a Vazia. Estava desnaturalizada em virtude do seu compromisso para com a representação. Estava completamente perdida e contraintuitiva. Assemelhava-se ao sonho de uma pessoa morta, sem sangue e intemporal.

(ix)

Até ao fim da sua vida Pearl Garwood, *pobre Pearl*, nunca cessou de procurar os ornamentos que tinha pintado mal de forma deliberada. Um terrier estrábico, uma bailarina com pé boto. Uma das pastoras, perfeita, se excetuarmos o bigode à Hitler. Vivía numa busca, de elétrico, para recuperar algum momento do passado quando a réplica era agradável e não imposta. Pensava muito em Muriel, no Sr. Russo, em Merv e nos irmãos. Pensava na

mãe, costurando interminavelmente as formas frágeis do corpo humano, e no pequeno nado-morto de cera, com os olhos cerrados firmemente.

A minha avó, Pearl Garwood, desenhou o meu retrato várias vezes. Eu era uma adolescente magra sem graça, mal-humorada e modernizada, e achava o seu hábito arcaico e completamente estúpido. Ficava envergonhada quando era olhada fixamente, e logo por uma pessoa tão doida. Mas o único retrato que ainda possuo tem uma particularidade tão refinada, formas de delineação tão complicadas e concentradas – todas impelidas para a exatidão, sem dúvida, pela ansiedade da mortalidade – que eu pareço uma jovem que, de uma maneira sobrenatural, viverá para sempre. Para sempre. E todo o sempre.

(x)

(“Um rebanho de silêncios aproxima-se. Parece estar a aplaudir alguém num espelho.”

Louis Aragon)

Eleanor lê Emma

A consciência... é como um grande vento. (Jean-Paul Sartre)

O que é isso, ler?

São asas de papel com que se voa. São espaços de preto misterioso em rarefação branca. Viaja pelo ar até à última página. Na verdade, você não existe. É levado, como uma espécie de símbolo, uma espécie de símbolo inútil, integrando tudo que há lá, predisposto, sobredeterminado, para algum destino que é, em simultâneo, precioso e um absoluto nada. É um procedimento engenhoso. Torna-se pessoal e impessoal. Está perdido. E é encontrado. E esteve em todo o lado e em lado nenhum. A própria interioridade é difamada e ludibriada. Pense nisso: quão estranho! Que absorção peculiar.

Ela tinha tal capacidade para o sombrio e a desolação que, quando leu *Madame Bovary*, pareceu-lhe inelutavelmente o seu eu. *Eu sou Emma Bovary*, terá sussurrado para a noite, a sua voz suave e séria e etérea como a de Flaubert. Sentia o poder da sinonímia. Da personagem. Da identificação. Emma Bovary olhava fixamente com os seus olhos pretos para o sumptuoso banquete de casamento, os quatro lombos de vaca e seis frangos de fricassé, a vitela estufada e as pernas de carneiro e o leitão e os chouriços de carne de porco; para as travessas de leite-creme tremente e os doces e as tartes de pasteleiro – era tão abundante que estava quase nauseada pela sua listagem – mas para Eleanor, a leitora, o casamento resumia-se, sobretudo, ao pormenor do Cupido: o pequeno Cupido no baloiço de chocolate, no topo do bolo de casamento em camadas. Para Eleanor era tudo bastante claro; baloiçava na sua mente. *Então era isto o casamento deles. Condenado por um acessório ridículo.* Depois, havia, ainda, o vendedor de peixe, um dos seus primos, que achou que teria graça borrifar água da sua boca pelo buraco da fechadura e, assim, envergonhar Rouault, o pai, e reuniu outros convidados; e Madame Bovary, sénior, que se sentiu irritada e triste porque não tinha sido consultada sobre o vestido nem a organização do banquete; e o próprio Charles, um noivo esquisito, comportando-se de forma completamente assexuada. Emma flutuava pelo seu casamento como se num sonho. A sua presença era quase supérflua e certamente menos sólida do que a comida.

(São isto os casamentos, pensou Eleanor: a gula lasciva dos outros. E ser noiva talvez seja experimentar algum tipo de obliteração ritualizada, tornar-se apenas um vestido

ambulante, uma coisa rendada em movimento. Onde está, de facto, Emma Rouault por baixo desta montanha de comida, por baixo destes acontecimentos indecorosos?)

Não há dúvida de que a história de Emma Bovary é conhecida. Uma jovem entediada num vestido de merino azul, com uma beleza nas suas unhas (que eram de puro marfim e em forma amendoada) e na escuridão do seu olhar (especialmente devido à sombra das suas pestanas esplêndidas), apaixona-se por Charles, médico ao domicílio, e homem de meritória impassibilidade. Charles repara que Emma Rouault morde os lábios quando está silenciosa; repara também na forma precisa do seu grosso puxo ondulado e nos seus óculos de carapaça de tartaruga que ela pôs, como um homem, entre dois botões da sua blusa. Repara que o seu rosto, por baixo do guarda-sol, está matizado por reflexos inconstantes. Idolatra. Está cativado. Vê a sua singularidade encantadora. Emma Rouault, por outro lado, não consegue ver o seu amante; deseja, apenas, ser resgatada; é uma ideia que ela idolatra. Entretanto, Emma casa-se, engravida e dá por si num daqueles terríveis distanciamentos tediosos que significam um casamento incompatível. Entra no pesar enfadonho de um casamento incompatível. Descobre as falhas através das quais os cônjuges aprendem a manipular e a distorcer. Sente-se sufocada na sua própria casa e tem de abrir todas as janelas apenas para respirar, e cada dia que passa parece consolidar uma vaga sensação de omissão. Contudo, Emma sabe, através das leituras que faz, que é possível uma vida de paixão – já leu sobre a excitação ardente e as intensidades loucas do amor – e por isso arranja amantes e gasta dinheiro numa espécie de extravagância desesperada. No fim, desapontada e falida, a sua beleza única desgastada, Emma suicida-se com arsénico. É uma morte horrível. E Gustave Flaubert, que em criança observava o seu pai a dissecar cadáveres, é adoravelmente indelicado nos pormenores que providencia.

A biografia da nossa leitora talvez não seja tão conhecida. Eleanor Marx, filha do ainda mais famoso e sócia do Pai Natal, Karl, nasce em Londres numa manhã de neve, em 1855, a mais nova de três irmãs sobreviventes. É, tanto quanto nos é dado a saber, uma criança encantadora, conhecida pelos seus olhos escuros e brilhantismo intelectual. A preferida do pai (mas não da mãe), Eleanor vem a tornar-se, não imprevisivelmente, uma socialista radical. Com os seus pequenos óculos redondos e o seu longo manto, pode ser vista a discursar em plataformas, desde Manchester a Chicago, denunciando os males do capitalismo industrial e recomendando o controlo dos trabalhadores. A sua voz é cheia e plangente. Os trabalhadores aplaudem-na em uníssonos. É uma heroína do Marxismo incipiente e em nada, diga-se, parecida com a burguesa e caseira Emma Bovary. Mas, para

além desta vida pública, quando se senta à luz de um candeeiro verde, sob a abóboda da Biblioteca Britânica, quando folheia livros e se distancia, através do seu próprio sistema de transporte movido a palavras (vê-se a si mesma alongada, desinibida, inclinando-se em direção a um túnel de vento escuro e invisível), é a literatura que Eleanor Marx especificamente adora. As palavras refinadas dominam-na. A ficção encarrega-se de a educar. Os seus próprios sobressaltos interiores são forjados durante a leitura. Eleanor venera Shakespeare e Ibsen e Gustave Flaubert; e depois apaixona-se por Edward Aveling, renomado malandro e tagarela e inconsciente agiota. Ela idolatra as suas mãos e o modo como as nódoas de tinta repousam nas suas rugas em filigrana; é cativada pelas íris raiadas do seu olhar melancólico; e pelo som profundo da sua voz; e pelo rosto fechado em si mesmo enquanto dorme. Aqueles crescentes cor-de-malva por baixo dos olhos. As minúsculas sombras das pestanas. Acontece que Edward não é livre, do ponto de vista legal, para se casar (já que ainda está casado com Isabel Frank, a quem ele há muito tempo abandonou), mas Eleanor ama-o e vivem em Londres como marido e mulher. Em termos gerais, estão juntos por catorze anos, um período durante o qual Eleanor completa e publica a primeira tradução inglesa de *Madame Bovary*, tornando-se tanto mais amada pelo seu público, quanto mais esgotada pela desonra de Aveling. Eleanor suicida-se, com ácido prússico, aos quarenta e três anos de idade. O seu obituário curto no *The Times* não regista quaisquer pormenores.

Mas recomeçamos de outro ponto qualquer.

Ela tem trinta e um anos e está empobrecida quando se encarrega da tradução. Acomoda-se ao nome mundialmente reconhecido de Marx – um nome, todavia, ainda não elevado a exemplo e fórmula – e sobrecarregada pela herança dos manuscritos que, três anos após a morte do pai, ainda organiza com Engels. Passa grande parte do seu tempo a ler e a escrever, empenhada em descobrir referências para a tradução inglesa de *Das Capital*. Além disso, elabora tratados sobre “A Questão Feminina⁴” e as condições laborais de crianças que dão a vida a trabalhar nas fábricas. Pesquisa na biblioteca para, em seguida, ensinar Shakespeare a pequenos grupos de raparigas de fitas rendadas na cabeça, doze aulas – com leituras por parte de todos os membros da turma – em troco de uma libra e um xelim. E, algures no meio desta produção erudita, Eleanor Marx lê e traduz *Madame Bovary* de Gustave Flaubert.

O que é então, ler?

⁴ “The Woman Question”, o termo foi primeiramente utilizado em França “Querelle des femmes” desde 1450. É utilizado em Inglaterra durante a era Vitoriana.

O que significa cumprir, irrevogavelmente, ainda que uma única frase?

Qual a natureza da presunção de um mero adjetivo?

A suposição de qualquer sintaxe?

A ontologia de pronomes?

Quando Eleanor lê *Madame Bovary* pela primeira vez, participa – imagine-se – numa sensação de extenuação dominadora. Não são só as gratificações peculiares de realismo – todos aqueles pormenores plausíveis, aquela comida listada, aquelas pestanas, os ganchos de cabelo colocados, durante os encontros amorosos adúlteros por baixo do pedestal, em mármore, de um relógio; é como se o seu próprio mundo vulgar se tornasse instantaneamente mais substancial. Observa o seu quarto de um ponto de vista novelesco. Objetos minúsculos estão de novo exatos e radiantemente importantes. O chapéu diurno de Edward, lá, inclinado no bengaleiro. Uma carta na escrivaninha, com a caligrafia rebuscada e asseada de Engels. Um xaile drapeado que tinha sido da mãe (estampado com o Paisley, em tom de carmesim, puído, moldado pelo corpo da mãe). Variados livros empilhados e espalhados, e uma fita preta marcando o final de um deles. Uma cortina brocada ondulando ligeiramente, a franja fazendo lembrar pestanas ou uma ventoinha. Sozinha na cama de casal – Aveling partira para a noite ventosa de Londres e estava por lá, algures, atrás de mulheres – Eleanor percebe, através da intensidade da sua solidão, que tudo é flaubertiano. É uma qualidade, conjectura ela, inerente a uma qualquer combinação particular de fadiga e pormenor. *Uma vida mais insignificante do que realmente é.* Um mundo de coisas, coisas nomeadas que são tão onerosas e debilitantes como absolutamente especiais e deleitáveis. *Eu sou Emma Bovary,* Eleanor pensa para si, *eu simulo o seu desejo; eu anseio pelos doces e distintos arrebatamentos dos amantes. Atravessaria, a correr e em aflição, um campo de bois, tal como Emma Bovary, compelida apenas pela força das lágrimas e da rejeição. Mas, por outro lado, reconsidera, sou também Charles Bovary. Sou perdida de amores. Sou insensata. Não sou correspondida. Sou dedicada ao trabalho, incansável e possuo uma meritória impassibilidade. E o que eu sinto por Edward Aveling é como palavras escritas no vento.*

Quando Edward chega a casa muito tarde, Eleanor está ainda bem acordada, a ler. Ele cambaleia para dentro do quarto como se soprado, o rosto manchado e pálido com o luar. O ar à sua volta é masculino e cheira a aguardente. Os olhos, que parecem cansados, estão semicerrados e nada atraentes.

- Ah, Gustave Flaubert! - exclama Edward Aveling; e debruça-se desajeitadamente sobre a cama, arranca o romance das mãos de Eleanor e assume, um tanto teatralmente, a pose de um dândi: pernas cruzadas, um dedo no queixo, com o livro levantado ridiculamente alto. Abre o livro ao acaso e lê num francês execrável:

- *Emma usava um roupão aberto, que deixava ver por baixo do colar em forma de xaile uma camisinha plissada com três botões de ouro. O cinto era uma cinta de cordas com grandes borlas e as chinelinhas de tom carmesim tinham um grande laço de fita que pousava sobre o peito do pé. Comprara para ela mesma um mata-borrão, uma pasta, um porta-penas e envelopes, embora não tivesse ninguém a quem escrever; limpava o pó da prateleira, olhava-se ao espelho, pegava num livro; e depois, sonhando entre as linhas, deixava-o cair no regaço. Tinha o desejo de viajar, ou de voltar para o seu convento. Queria morrer, mas também queria viver em Paris.*⁵

- Que peralta! Edward dá risadinhas. “La-di-dah” roupas de mulheres!

Inclina a cabeça e repete num escárnio monótono:

- *uma camisinha plissada com três botões de ouro.*

Eleanor estica-se gentilmente e abotoa o colarinho da camisa de Edward. Ele cai para trás no colo dela, o livro abre-se sobre a sua barriga.

- Estás bêbado, meu querido. Não queres vir para a cama?

(Visto ao contrário, o seu rosto é ainda o rosto que ela ama. Ela beijaria os crescentes invertidos que moldam o seu olhar melancólico.)

Mas Edward limita-se a grunhir, rolando por cima dela, de repente exausto, e, sem se despir, adormece imediatamente.

Esta é uma forma tão comum de sofrer; permanecer acordada pela noite dentro, numa parceria alienada. É como ler um livro escrito por si há muito tempo atrás.

- *Queria morrer, mas também queria viver em Paris.*

O livro de Eleanor cai no chão, dando por encerrados os prazeres franceses. Apaga o lampião e queda-se deitada, em silêncio, a escutar o vento. Uma detonação de asas de pombo sobressalta-a momentaneamente; depois, é o vento preto outra vez, soprando por todo o

⁵ Tradução da versão inglesa de *Madame Bovary*, traduzida por Eleanor Marx, revista por Paul de Man, Norton, 1965.

planeta, soprando pelo Canal da Mancha, sulcando a água fria e escura, dirigindo-se para leste, ganhando força até se transformar em temporal.

Na escuridão, a nossa leitora imagina um par de chinelinhos de tom carmesim.

*

Durante as semanas de tradução, o romance existe como uma alucinação. Enquanto Eleanor procura meticulosamente cada palavra precisa e correta, o mundo de Emma, curiosamente, não parece desvanecer-se numa qualquer deliberação lexical ou em sistemas de vocabulário funcional. Em vez disso, parece agora duplamente presente e duplamente atual. Na verdade, mantém debaixo de mira constante esta outra vida: é o fantasma sociável que diariamente a acompanha; é a memória falsa e vaga que ela carrega interiormente: é o centrar, desfocar e descentrar de cada dia. Quando não está realmente a trabalhar, com os dois textos à sua frente, Eleanor todavia experienciava pequenos vislumbres e recursões em tons de sépia. Ao beber o seu café de manhã, relembra, de forma irrelevante, Emma, mecanicamente girando um abajur transparente decorado com palhaços e equilibristas, enquanto o seu primeiro amor, Leon, lê versos em voz baixa. Pensa na cabeça de frenologia que Leon oferece a Charles Bovary como presente de aniversário; e no gato que oferece a Emma (“*um romance tendo tornado moda a mania de gatos*”). Este é um tipo de materialismo que Eleanor Marx nunca tinha considerado antes: a vida simbólica de objetos, as suas economias clandestinas, a sua exorbitância secreta. (Questiona-se sobre que teoria de valor poderiam eles adotar.)

Depois de terminada a tradução, *Madame Bovary* ainda é um fantasma na vida interior de Eleanor Marx. No seu trabalho redobrado, ela acabou por conhecer o romance bem de mais: é como apaixonar-se. E quando alguém se apaixonou – não é verdade? – metonímias bizarras governam; todos os pormenores são do foro amoroso; tudo é inevitavelmente *alusão*. É o que parece a Eleonor. Tudo na sua vida se refere a Emma.

*

É impossível encarar o suicídio com veneno de Eleonor Marx sem supor que, nos últimos momentos da sua vida, e em pleno sofrimento sem consolo, poderá ter-se lembrado do suicídio com veneno de Emma Bovary.

Alguns meses antes da morte de Eleonor, o Sr. Edward Aveling, utilizando nome, idade e endereço falsos, tinha-se casado secretamente com uma jovem grávida no Notário de Chelsea. É possível que tenha eventualmente dito a Eleanor, ou que esta suspeitasse: não

sabemos. É possível que se tenha apropriado indevidamente de bens comuns do casal: Eleanor escreve aos seus amigos, obliquamente e sem pormenores, sobre algum tipo de “desgraça total” que ela não se acha capaz de divulgar. Edward Aveling poderá até ter assassinado Eleanor Marx. Sem dúvida, alguns socialistas ingleses acreditavam nisso. Os relatórios da investigação, que avançaram esta possibilidade, foram destruídos durante a Blitz, perdendo-se para sempre. Em todo o caso, Aveling sobreviveu a Eleanor apenas quatro meses e morreu desprezado.

Mas eis Eleanor, envenenada. Acabando onde todas as histórias acabam.

Seria reconfortante aludir a algum tipo de convergência pura de símbolos – que Eleanor pensa, por exemplo, no Cupido no topo do bolo de casamento, que veste o xaile carmesim moldado pelo corpo da mãe, que beija a fotografia do seu pai, toma em suas mãos a tradução para inglês de *Madame Bovary* – mas a morte não é uma epifania multidimensional ou novelesca; é o desaparecimento cruel; erradica pormenores. Eleanor entra em convulsões na sua solitária cama de casal sob os efeitos do ácido prússico. A sua respiração é espasmódica e apertada, como se estivesse a afogar-se no ar. É tomada por uma agonia inexprimível e indescritível. O rosto fica azul; os músculos paralisam-se; depois ocorre a morte. A atmosfera à sua volta exala um odor de amêndoas amargas. Páginas agitam-se algures: uma janela fora deixada aberta. Vento, vento fantasmagórico, vagueia em espirais pela casa, dando a tudo a aparência de um tremor ínfimo, como se nada estivesse realmente quieto, a não ser o corpo debruçado da mulher morta.

Ao ler sobre esta morte é ao mesmo tempo real e irreal; está quieto e treme.

O que é isso então, de ler? O que é esta morte de Eleanor Marx, completamente constituída por alfabetos?

É como palavras escritas no vento. É como sonhar entre as linhas. É uma rarefação. E é intraduzível.

Radioscopia, (ou, A Ciência do Romance)

*Eu sou tenebroso – abandonado – inconsolado*⁶. (Gérard de Nerval)

Esta contradição: no raio-X, o corpo é um cofre de sombras, porém ideográfico, uma caricatura e, basicamente, revelador. É uma exposição grosseira; a modéstia não é permitida. Designa, em partes iguais, a morte e a vida. É a nudez mais pura. E um disfarce absoluto.

Depois de ele ter partido, ela parecia até sonhar em forma de raios-X. Durante o dia, perscrutava as imagens dos pacientes, penduradas e iluminadas, com nada-a-esconder, durante horas, e depois, sozinha, parecia-lhe que esta ontologia redutora e crepuscular se tinha estendido a tudo quanto conhecia. Sentia-se vazia, taciturna. A sua carne, também demasiado sólida, tinha-se derretido de tal forma que ela era uma emanção, um espectro cinzento sem substância. Tinha dificuldades em comer e todos os prazeres se dissolviam. Auto prescreveu-se uma série de antidepressivos – inibidores da monoamina oxidase, tricíclicos, heterocíclicos – mas nem a melancolia a deixou, nem o seu corpo se revitalizou. Simplesmente tinha-a levado com ele. Ele tinha escurecido tudo.

Depois de se encontrarem pela primeira vez – numa conferência, em meados do inverno e desinteressante – ela enviou a este homem um raio-X da sua mão estendida. Embora este fosse um gesto atipicamente romântico e algo de que se arrependera assim que o envelope deslizou para dentro da caixa do correio, a mulher também estava ligeiramente satisfeita com a sua débil iniciativa. Ela sabia que o primeiro raio-X tinha sido de uma mão: em 1896, Wilhelm Roentgen capturou uma imagem desfocada dos ossos dos dedos e do anel da sua mulher e, na posse desta prova, anunciou a sua descoberta fantástica. A mão pouco notável da Frau Roentgen, subitamente estranha, foi exposta ao mundo inteiro para espanto mediático. Mais tarde gerou-se uma espécie de moda passageira em relação a estas radiografias: devotos membros de família enviavam-nas uns aos outros; eram feitos raios-X de casais com as mãos ordenada e firmemente cerradas; mulheres em Nova Iorque compravam imagens das suas mãos cobertas de joias. Deve ter parecido uma projeção essencial; representar a mão. Hiperestesia simbólica.

Em resposta, ele escreveu: *A sua mão está morta sem si. Podemos-nos encontrar? Entrar em contacto?*

⁶ Trata-se de uma versão do original em francês “Je suis le Ténébreux, - le Veuf, - l’Inconsolé” do poema “El Desdichado”, cuja tradução seria “Eu sou o tenebroso – o viúvo - o inconsolado”.

Sim, pensou ela, quão inanimado da minha parte. E ocorreu-lhe nessa altura, e talvez pela primeira vez, que as mulheres talvez escolhessem, inconscientemente, os amantes com base nas suas mãos. Pensou nos dedos indicadores. Impressões digitais. O *braille* corporal da escuridão. Lembrou-se de que ele roía as unhas e que os seus dedos eram delgados e longos, as costas das mãos enrugadas, sardentas e marcadas conspicuamente por veias. Eram mãos que sugeriam uma espécie de vulnerabilidade. Contudo, tocava coisas, este homem, como se o toque fosse uma laminação, como se estivesse a acrescentar uma camada ao mundo através da confiança com que lidava com ele. Houve um momento, ao caminhar pelo parque, em que a pequena criança de alguém tropeçou no caminho à sua frente, e ele baixou-se até à sua altura, endireitou-a num instante e, depois, num ato de preocupação genuína, tirou o cabelo da frente do rosto dela e compôs a fita tartã que tinha ficado torta. A sua mão tinha uma fluência perfeita, era a providência perfeita. Ela reparou nelas nesse momento: as suas mãos perfeitas.

Mas, nesta terra de sombras que o amante lhe legou ao partir, a radiologista especifica agora tais detalhes como uma forma de patologia. Ela é, no final de contas, uma sombra, e parcimoniosa. Não suporta a ideia de ter de se lembrar do que perdeu. Todavia, senta-se à frente dos ecrãs fluorescentes, expondo entranhas e esqueletos, corpos dessacralizados e postos a descoberto através de comprimentos de onda iguais a dez mil milionésimos de centímetro, corpos cuja escuridão é visível, cujo mistério está perdido, cuja exposição carrega uma equivocação entre o lícito e o ilícito, e não anseia por mais do que a própria tangibilidade dele. Talvez seja esta ânsia o que tanto a esvazia, esta autoalienação. Talvez esteja, também, inebriada pelo seu próprio desânimo. Ou é uma mulher para quem o abandono muda as propriedades físicas do mundo. Tem diante de si massas, formas, órgãos internos – estômagos aos quais se administrou sulfato de bário, rins e pulmões saturados com iodo – e não lhe parecem nada humanos, a não ser exatamente o que ela é: abstrações em coligação, regiões de escuridão.

Quando os colegas entram no escritório pressentem uma qualquer alteração do fator X.

*

Ainda que tenha levado o corpo dela, ele deixou ficar histórias. É um aspeto peculiar do seu sofrimento que ela parece relembrar, e em detalhe, a cada delicado instante da mútua autonarração de ambos. Exaustos do prazer físico, deitavam-se lado a lado e participavam,

qual deles mais elaboradamente, em momentos de partilha de histórias e de confissões, construindo histórias à volta daqueles mesmos corpos que há pouco tinham parecido tão imediatos. Certa noite, ainda sonolentos do sexo e os corpos perfeitamente encaixados um no outro, partilharam histórias sobre livros que foram importantes nas suas infâncias. Em cada caso, um livro parecia destacar-se. A história do seu amante (contada, segundo se recorda, sob a forma de confissão sussurrada) era a seguinte:

Em criança tinha sido hiper-religioso e profundo. Era acólito da igreja católica, uma criatura, segundo palavras suas, digna de um postal de Natal, impassível e decorativo, num hábito branco com colarinho rendado. Ia todas as semanas à confissão, comungava sem quebrar a hóstia com os dentes e balançava o turíbulo até entrar em delírio – tropeçando duas vezes na nave da igreja. Era, disse ele, um esteta: adorava o Latim nas suas amplificações sonoras e eclesiásticas, adorava igualmente as variações cromáticas e refrações da luz nos vitrais, a visão do veludo empoeirado, a madeira escura dos bancos, os odores doces do limpa-bronze e do limpa-móveis. Tinha decidido, aos seis anos de idade, que quando crescesse seria padre.

Quando tinha oito anos, talvez, ou até mesmo nove, alguém lhe ofereceu o *Livro dos Santos e Heróis*. Era um daqueles volumes com tinta dourada nas bordas das folhas, e letras douradas gravadas na capa e na lombada, assim como uma espécie de padrão celta com cruces. Continha, também, uma ilustração de São Francisco de Assis, sorrindo e descalço com as mãos levantadas, e cercado por uma congregação simétrica de pássaros dourados. No interior havia um frontispício coberto com papel de seda – uma ilustração acetinada de “O Milagre das Rosas e do Lírio”, com uma linda mulher, de cabelo escuro entrançado, de pé na neve com um cesto transbordando de flores. A página do título dizia que o livro fora escrito pela “Sra. Lang” e fora publicado em Londres, Calcutá e Bombaim em 1912. Ele disse-lhe que se lembrava destes pormenores porque tinha estimado muito o livro; guardou-o durante anos, embrulhado num pano da louça, por baixo da cama, e desembulhava-o às vezes, apenas para ficar a olhar para a mulher morena por baixo do papel de seda.

Mas o livro era também assustador porque continha a história de “O Santo do Pilar”, São Simeão Estilita. Era a história de um rapaz vulgar, um pastor da Síria, que foi, um dia, atingido por um profundo sentido de vocação. Deixou a família para se juntar a monges num mosteiro, mas, ao considerar isto impuro e fator de distração, decidiu ir viver para uma cabana de pedra no alto de uma montanha, sozinho e em perpétuo jejum. Quando também isto lhe pareceu impuro, mudou-se para uma montanha mais alta, onde se acorrentou, para

seguir a carreira de eremita e homem santo, ficando conhecido pela sua fé obstinada e pelas suas profecias infalivelmente corretas. Uma vez que as notícias sobre Simeão se espalharam e os visitantes começaram a chegar, decidiu que a sua presença no mundo era, ainda, de certa forma, pecaminosa. Resolveu, então, construir uma coluna com nove pés de altura e com uma plataforma demasiado pequena para dormir, e aí permaneceu, tornando-se cada vez mais santo e próximo de Deus. Contudo, pareceu-lhe ainda ser insuficiente e, mais tarde, Simeão foi viver num pilar de trinta e seis pés de altura, nunca dele tendo caído ou descido. Diz-se que, mesmo assim, ainda estava sujeito ao pecado do orgulho: certo dia, teve uma visão de um glorioso carro de guerra que se aproximava; ao levantar uma perna para entrar o veículo ter-se-á esvanecido. Por causa desta alucinação, fruto do orgulho, o santo puniu-se permanecendo de pé em apenas uma perna durante um ano inteiro. Morreu, escreveu a Sra. Lang, a 5 de janeiro do ano de 459, ainda preso ao pilar e mais santo do que nunca. O livro continha uma ilustração acetinada da visita do carro, com o pobre Santo Simeão com uma perna ridiculamente no ar.

Esta história teve efeitos terríveis sobre o rapaz. Começou a viver com medo de que Deus o pudesse chamar para um estado de pureza, afastando-o deste modo da sua família (seres com certeza inteiramente impuros), para experienciar formas verdadeiramente absurdas de privação. Ao confessar os seus receios ao padre, este respondeu-lhe que o seu coração aprenderia a ser obediente, mas o rapaz considerou este conselho nada consolador. Acreditou durante anos que Deus iria escolhê-lo, e que não seria heroico, mas risível, um tipo de monge espetacular e louco, divinamente levado a cometer atos lunáticos e humilhações. Deitado na cama, à noite, olhava para a mulher morena por baixo do papel de seda e rezava a Deus, com o objetivo de lhe falar sobre a sua indignidade.

*

Quando chegou a vez dela de falar, a radiologista mostrou-se, inicialmente, hesitante. Via o seu amante como uma criança, o seu corpo tremendo no escuro. Estava distraída pela comédia e *pathos* da sua história. Ocorreu-lhe também que não conseguia lembrar-se dos detalhes materiais do seu livro, nem mesmo do título correto. Achava que a capa poderia ser cinzenta ou de um azulado escuro e que o seu título era algo como “O Romance da Ciência”. Já da história havia preservado os mais ínfimos detalhes.

Em criança vivera numa fazenda remota, tendo, por isso, completado os estudos por correspondência via rádio. Todos os dias uma voz fraca oriunda de um qualquer lugar

civilizado exigia aritmética, ortografia e postura de menina-da-escola-bem-comportada, e ela contorcia-se na cadeira, aborrecida e irascível, ansiando ir para o ar livre com o cavalo e o cão. Um livro fino chegou um dia pelo correio – era da professora invisível com a voz fraca – com matéria para ler para algum projeto educacional ou assim. Durante semanas, a rapariga ignorou as ameaças e avisos professorais; depois, finalmente, leu-o.

O livro contava a história de Marie Curie. Os seus detalhes eram absolutamente cativantes e o seu mundo inteiramente outro. A rapariga polaca, Marie Sklodovska, cresceu em Varsóvia; era esperta e vivaz e não havia nada que ela quisesse mais do que ir sozinha para Paris para estudar medicina ou ciências. Tinha começado por ser uma rapariga fortiezinha num vestido preto com rosas de chá presas na cintura, o tipo de rapariga que rompia os sapatos castanho-avermelhados numa única noite a dançar e cuspia ao passar por qualquer monumento de homenagem ao Czar. Mas, depois, a sua irmã mais velha e mãe morreram (teria ela oito? dez anos?) e passou a ser impulsionada por sombras e pela perda irremediável. Emagreceu, perdeu substância; as suas fotografias passaram a transmitir dor. Ninguém diria que esta era a mesma rapariga que dançava com tal exuberância.

Oriunda de uma família pobre, Marie sofreu as dificuldades habituais, mas por fim chegou, em terceira classe, à Gare du Nord; era o ano de 1891 e ela estava destinada à glória: a Sorbonne, o Romance, a descoberta do Rádio. Alugava minúsculos apartamentos de um quarto só e alimentava-se de rabanetes e chá. Tal era o frio, que trabalhava na cama com todas as suas roupas empilhadas por cima das cobertas – ficou ainda mais magra e pálida, chegando a desmaiar fruto da malnutrição. Quando conheceu Pierre Curie, estava a estudar o magnetismo e o aço. O livro dizia que ele não adorava os caracóis loiros distintivos dela, mas o facto de as suas mãos estarem manchadas e queimadas pelos ácidos do laboratório, e que era tão desprovida de vaidade que nem usava luvas para as cobrir. E que possuía, dizia o livro, o carácter e o cérebro de um homem.

Foi então que se casaram, começaram a trabalhar juntos e descobriram o novo elemento Rádio, que era, na verdade, um elemento muito belo, espontaneamente luminoso e banhado por uma fosforescência azulada. Trabalharam os dois com ardor e exaltação, apaixonados pela radioatividade.

Em 1906, Pierre Curie morreu, num acidente estúpido, na Rue Dauphine. Uma carroça derrubou-o e uma das rodas esmagou-lhe a cabeça. Marie guardou as roupas manchadas de sangue do marido durante meses, acreditando que estas tinham sido salpicadas

com matéria do seu cérebro. Quando a sua irmã a persuadiu a queimá-las foi, por fim, capaz de chorar.

A história acaba aqui, ou pelo menos na memória da radiologista. Parece uma criança ao ter desconsiderado a narrativa de fama e sucesso. Lembrou-se, contudo, e apenas no ato de recontar, que, durante a Primeira Guerra Mundial, Marie tinha sido uma espécie de ativista médica, tendo transformado carros em postos radiológicos. Requisitou limusines dos ricos, equipando-as com aparelhos de raios-x; e depois percorreu a Frente durante quatro anos, construindo câmaras escuras improvisadas e fazendo raios-x a milhares de feridos. Perscrutando bem fundo os corpos a fim de encontrar estilhaços e balas. Marie expôs-se de tal forma aos raios que ficou completamente irradiada.

Muitos dos primeiros trabalhadores, acrescentou a radiologista (de um modo nada irrelevante), danificaram as suas mãos. Estas apresentavam uma aparente queimadura solar, e algumas ficaram ulcerosas e cancerosas. Dedos e mãos eram frequentemente amputados. Para não falar de epiteloma. Anemia. Leucemia.

Esperou, no escuro, que o seu amante lhe dissesse algo em resposta, mas ele virou-se, fitou o seu rosto, e com os cinco dedos delgados, de um modo suficientemente eloquente, simplesmente estendeu a mão e acariciou-a.

*

Está sentada à frente do ecrã brilhante a examinar um cérebro. Como auxílio ao diagnóstico, foi injetado oxigénio nas cavidades para que todos os contornos e características apareçam um pouco mais nítidos; as convoluções e sulcos estão assim claros e precisos. No entanto, tem a presença pálida e vaga de um objeto encontrado num sonho; flutua na noite; é desencarnado. Roda a imagem para localizar o tumor e depois marca-o com um X. Está tão privado de sujeito, tão fantasmagórico, tão perdido. E no estado de hipérbole que caracteriza a depressão, este é talvez o seu verdadeiro símbolo: introversões num vazio.

Estas radiografias assemelham-se um pouco às histórias que ele deixou. São provas vulgares das coisas mais belas. Mentem e dizem a verdade. São intersticiais. Ela não suporta continuar a viver apenas com as histórias dele. Este negativo de tato. Esta imaterialidade. Parece-lhe que é ela quem sofre a privação absurda, que foi ela a ser abandonada na solidão, como uma viúva e como uma santa.

Sob a luz azulada que a circunda, tudo está contaminado por mortalidade e a própria escuridão transmite uma qualidade de convite. Os dias são longos e governados por sombras;

por todo o lado há um X que marca algum ponto mortal. E quando sonha de noite é sempre sobre algo bem específico: as mãos dele descem do céu, como que trazidas por um carro de guerra místico, e pousam gentilmente sobre a sua cabeça para compor uma fita.

O Véu

Sou tudo o que é, e foi e será, e mortal algum jamais levantou o meu véu. (Inscrição do templo de Isis)

Na manhã de 15 de Outubro de 1917, um homem de meia-idade, provavelmente chamado Claude – barrigudo, careca, um tanto fleumático na sua maneira de ser – tomou o seu habitual pequeno-almoço, pão seco molhado em café, espreguiçou-se, urinou, ajustou o colarinho no espelho da entrada; seguiu, depois, de bicicleta até à carreira de tiro em Vincennes. Aí, alinhou-se com outros onze homens, e disparou uma de doze balas certas sobre o corpo que tinha diante de si. A prisioneira, que evidenciou uma compostura notável e que se tinha recusado a usar uma venda, atirou um beijo, de uma forma quase sedutora, no derradeiro momento da sua vida. Claude observou duas freiras que desamarraram o corpo ensanguentado e que choravam suavemente enquanto o carregavam. Os doze homens do pelotão de fuzilamento falaram uns com os outros. A sua tarefa ignominiosa, de gravidade mortal, reduziu as suas vozes a um sussurro meio-vivo. Foi para isto – matar uma mulher – que regressaram a casa, da frente de combate. E ela não era, os homens concordaram, tão bela quanto eles esperavam.

Carregava uma aura tão mitológica que quase parecia desumana. Até num momento como aquele, não deixava de ser um ornamento, uma espécie de ficção oriental. As lágrimas das freiras e a cobertura da imprensa não fizeram nada para a humanizar. Era, ao fim e ao cabo, um conjunto de histórias tão elaboradamente deliciosas: uma prostituta traidora, vista variadamente nos braços de aristocratas com monóculos, generais condecorados, mercadores ricos e variados estrangeiros belos e sob todos os aspetos indecifráveis (era muito heterogénea no desempenho dos seus desejos), uma mulher que expunha as suas nádegas, e mais, para os olhares pasmados das audiências (que mal conseguiam suportar a vertigem sexual induzida pelas suas cabriolas selvagens, imitando, como o farão estetas, meros deleites escandalizados), uma dançarina, uma *artiste*, que representava a Ásia genérica com cada gesto do seu corpo (visto que era atraente, reluzente e vaporosamente subtropical e usava um rubi no ventre como comprovativo de autenticidade fabulosa) – em poucas palavras, era uma vampe, uma *femme fatale*. E foi julgada e considerada culpada de traição de uma mística feminina mais ampla, o país natal indestrutível, *la belle France*. Doze buracos de bala formavam a silhueta da Torre Eiffel. Mata Hari, tem de ser dito, era a espiã que eles adoravam odiar.

Talvez tenha dançado para simular o exótico que aspirava ser.

Talvez tenha adotado a Ásia porque a sua Holanda nativa era um tédio.

Talvez tenha procurado o seu eu espetacular, rejeitado noutros lugares, através do seu fervor exibicionista, absorvida com ligações perigosas.

Enquanto deixava cair os véus, um por um, os olhares fixos eram fenomenais: ela sentia-os como pontas de dedos; era uma sensação incomparável. Os seus folhos translúcidos e brilhantes eram completamente notórios. Serpentinhas cor de âmbar e escarlate em espirais, numa queda decadente. Era um espetáculo indulgente, híbrido e inespecífico, que combinava ondulação ardente com rotações sobreexcitadas, e dependia inteiramente da expectativa de um despir atrevido. A novidade tornou esta mulher particularmente cara. À luz trémula das lâmpadas a óleo, ela possuía um brilho semiprecioso. Mais tarde, condes e coronéis saltariam para beijar a mão quente da dançarina e oferecer “enchantés” num tom de voz íntimo. Ela observava-os, enquanto se rebaixavam ao nível das suas virilhas, e respondia – sempre ambigualmente – em tons de fecundidade misteriosa e de monção.

(Esta era uma mulher que batia as pálpebras ao ritmo do címbalo.)

A pequena e asseada holandesa, Margaretha Geertruida Zelle, nascida na aldeia de Leeuwarden, em 1876, era bonita de mais para ser popular e demasiado imaginativa para ser vulgar. O pai, o chapeleiro local, comprou-lhe uma carruagem puxada por cabras, um *bokkenwaagen*, por ocasião do seu sexto aniversário, e ei-la agora, acenando pela rua principal abaixo, já precocemente exibicionista. A prenda é vista pelos aldeãos como algo bem extravagante: o chapeleiro está louco. Todavia, a pequena M’Greet, como é conhecida na família, parece ensaiar-se para a celebridade. Acena enquanto passa. É singular e sorridente. Os olhares rápidos que lhe lançam são como rosas carmesim que a atingem no rosto. Quando se torna espiã, famosa e oficialmente morta a tiro, a boa gente de Leeuwarden gosta de recordar a *bokkenwaagen* de infância, e falam sobre isso como se fosse uma espécie de desgraça prefigurada. Demasiado rica para rapariga. Dava-lhe ares. Alguém se lembra das suas fitas e cabelos esvoaçantes. Outro recorda-se que ela chegou à escola num vestido confeccionado por ela própria: tinha riscas vermelhas e amarelas e era inesquecível. Tal como uma criatura de um conto de fadas, a sua história vem codificada com o seu destino; cada detalhe conta um futuro de infâmia teatralizada.

O pai irá partir – porque é isto o que os homens fazem – e a mãe irá morrer jovem – porque a sina das mulheres é sofrerem – por isso, aos quinze anos, M’Greet encontra-se, de

repente, órfã. Tudo o que lhe resta no mundo é um delgado volume de poemas de amor escritos pela mãe para o pai. Este objeto nostálgico, repleto de emoções ficcionais, é o único vestígio que tem do romance que lhe deu vida. (Mais tarde, irá ler estes poemas a alguns amantes escolhidos, mas eles irão ficar aborrecidos e cofiar o bigode, ou revirar os olhos para o teto. Tratam as palavras da sua mãe como tolices. Esta perda irá repetir-se e repetir-se, levando-a a inventar todos os seus sentimentos.)

O que deverá ela fazer? Esperar por uma fada madrinha?

Margaretha Geertruida Zelle, também conhecida como Marguéríte, atira-se (falando sem rodeios) para os braços de um Capitão-com-o-dobro-da-sua-idade de folga do seu posto nas Índias Orientais Holandesas. É um libertino e estúpido, mas chama de Algures. Ei-la de pé com um bebé no convés de um navio a toda a velocidade em direção a Java; os cabelos ondulando ao vento; recria logo uma versão de si mesma. (De modo que quando, muito mais tarde, segurando um bouquet oferecido por Puccini e uma carta de amor de Massenet – estava deitada numa cama redonda acetinada, pegajosa com esperma prateado, decorada com pétalas de rosas carmesim, ligeiramente embriagada, fruto do champanhe rosé, e determinada em recordar, só por recordar, os detalhes da sua aventura oriental – lembrou-se dos seus cabelos escuros esvoaçantes, e o ar salgado, e os perfumes pesados das flores tropicais levados pelo vento como se se tratasse de uma apreensão atmosférica da sua própria transformação.)

Talvez isto seja um sonho em que entramos, esta federação inconsistente de passados e futuros.

Talvez seja um filme.

Nas Índias, em câmara-lenta, Marguéríte fantasia-se de oriental. Usa um *sarong*, uma *kebaya* confeccionada em *batik halus*, e prende uma insígnia do templo para que os seus movimentos sejam alongados e se assemelhem à imponência pura das mulheres nativas. A pele está dourada e escurecida pelo sol; os olhos ficam com forma de manga. Deseja ficar para sempre neste país de luz branca brilhante e artifício mistagógico, onde tudo, o *wayang*, o *gamelan*, as danças durante as quais as mãos executam gesticulações extraordinárias e os olhos se fixam e dardejам num ritmo híper-expressivo, a encanta completamente. Marguéríte pratica as danças locais sozinha e em segredo, diante de um espelho com moldura em teca, através do qual descobre a sua própria beleza; depois exhibe os seus novos encantos aos soldados holandeses destacados nos quartéis. (É uma mulher-imitadora, e absurda, mas é a mulher do Capitão.) E o que se sabe acerca do Sr. Marguéríte? É um bêbado e um vilão. É

um homem que, petrificado a nível sentimental, bate na mulher como se ela também fosse composta apenas por madeira. Abana a sua arma de fogo junto à testa dela e vergasta-a com o seu chicote para gado, e amaldiçoa o seu nome enquanto fode prostitutas que servem os quartéis. (Um típico casamento colonial, a piada dos soldados; a mulher louca e o homem desonrado.)

Uma morte irá separá-los. O Capitão e Marguéríte têm duas crianças lindas, um rapaz chamado Norman, e uma bebé, Non. Certa tarde, na cidade de Medan, em Sumatra, as crianças adoecem e Norman morre. Descobre-se que ambos foram envenenados em segredo: o molho do seu arroz fora maldosamente contaminado, e também poderá ter contido bigodes de gato, já que estes eram usados pelos locais com intenção criminosa para causar hemorragias internas. Tanto a *ayah*, a ama, como Marguéríte são consideradas culpadas. (Toda a gente sabe que o Capitão abusava da *ayah*; a sua amante indonésia é, de facto, a suspeita mais plausível.) Este acontecimento lança Marguéríte numa suspeita mortal e precipita – tal como o pesar – a sua história invulgar. O Capitão e a sua triste mulher regressam o mais rapidamente possível à cidade de Amsterdão. Ele assume a custódia total da filha sem irmão. A pobre Marguéríte é abandonada. O seu coração, já orientalizado e crivado de compartimentos extras, flutua algures num oceano não demarcado e sem nação, entre o este e o oeste.

Quem poderia ter previsto? Em todas aquelas divinações retrospectivas de Leeuwarden, quem poderia adivinhar que a transtornada e suspeita Marguéríte se viria a transformar na nobre Senhora McCloud, viúva a fingir de um Lorde Inglês fictício, e, depois, numa outra conversão, na terpsicórica Mata Hari? A auto-efabulação era a sua única salvação. Ou, de um modo mais simples, ela mentia para se salvar.

Na sua velhice, Emile Guimet, proprietário do Musée Guimet, lembra-se do seu primeiro espetáculo em Paris, em 1905. Mata Hari proclamou-se dançarina de um templo do sul da Índia – ele recorda-se de que ela falava francês, com um sotaque peculiar –, filha de um padre brâmane Hindu familiarizado com rituais extáticos em celebração do deus destruidor Shiva. A partir da sua coleção de objetos de arte e estatuária do museu, criou um templo Hindu impressionantemente falso e ofereceu à dançarina roupas e joias indianas. Emile Guimet observava, boquiaberto, enquanto Mata Hari se despia numa série de contorções e revelações pornográficas, livrando-se, um por um, dos seus xales diáfanos. Erguia as mãos em configurações contorcionistas, olhava para este lado e aquele com

movimentos rápidos dos olhos, e levava o seu corpo a uma exaustão explicitamente sexual até ficar, por fim, prostrada e ofegante aos pés da estátua de Shiva. O público presente no museu arquejou, e depois, em uníssono, aplaudiu; e a dançarina Mata Hari, vestida apenas com uma faixa peitoral metalizada cravejada de joias e uma pequena decoração púbica, levantou-se, transpirada e desgrenhada, ao som de estrondosos *bravos*. Emile Guimet passou o seu lenço com monograma pela testa. Nessa altura, ele acreditava que aquela mulher representava verdadeiramente a Ásia (os *objets* no seu museu quase tremiam numa reação indígena enquanto ela se roçava neles com a aura dos seus trajes que deixavam rasto); mais tarde, contudo, e através do que chamou o desvendar do tempo, ele soube que ela era, pelo contrário, a Ásia falsa que todos os homens desejavam: feminina, colecionável, descaradamente voluptuosa. Tão pouco ficou surpreendido quando soube que Mata Hari tinha sido agente dupla durante a guerra: esta mulher nunca permaneceu solteira; tal como Shiva, com todos os seus braços, ostentava perfídia e excesso.

Paris. Berlim. Roma. Viena. Londres. Madrid. Fazia espetáculos em todo lado. Toda a Europa tinha ouvido falar de “Mata Hari” (o que, como era do conhecimento geral, significava “Olho do Dia” e carregava a implicação erótica do seu olhar ardente). Havia *cartes postales* de Mata Hari deitada de um modo disponível sobre a barriga, envergando, apenas, um diadema e um longo colar de pérolas. Estas imagens circulavam, envolvidas em secretismo, em paragens tão longínquas como o Bósforo. Lendas falavam em exércitos de amantes de todas as patentes e nacionalidades, da sua preferência por bigodes encerados e peitos peludos. Os seus seios eram objeto de especulação contínua; dizia-se que ela retirava tudo menos a faixa peitoral cravejada de joias porque algum ex-marido, em pleno êxtase sexual, lhe havia arrancado os mamilos com os dentes. Outra história garantia que Mata Hari tinha apenas um seio; outra que tinha um sinal de nascença particularmente bizarro e erótico. Ela era a fantasia insubstancial das suas masturbações substanciais. Era multiforme e adaptável. Ela era tudo o que exigiam que fosse. Havia-se tornado a versão profana do seu emblemático coração perdido, uma forma com câmaras vermelhas, incorpórea, à deriva.

O que se sabe então da sua espionagem? As provas são, como dizem, inconclusivas. Em tempo de guerra, a sua neutralidade consistia no facto de que dormia com homens de várias nações. É verdade que mantinha amantes favoritos nas beligerantes Berlim e Paris, que subornava homens com malas diplomáticas para que levassem cartas à sua filha, Non, e que ganhava dinheiro através de meios obscuros e certamente depreciados. É também verdade que não compreendia os motivos dos homens em guerra, nem tinha em consideração até que

ponto a palavra escrita, nas suas realidades simuladas, pode criar ou destruir uma vida humana. No final de contas poderá ter sido fuzilada devido à sua promiscuidade infame. O seu corpo foi demasiadamente desnacionalizado. O seu corpo espalhou-se por todo o lado. As duas freiras que a levaram ficaram surpresas ao descobrir quão leve e anónimo, quão espiritual e quão católico, se havia tornado o corpo.

Mas digamos que ela era Hindu face à evidência das suas reencarnações.

Num filme a preto e branco, de 1932, Greta Garbo ressuscitou Mata Hari como uma figura de luminosa qualidade de estrela, inacessível e sublime. O seu rosto possuía o *pathos* da sua morte ao início da manhã; era branco como giz e incontestavelmente europeu, e transmitia uma ânsia concentrada por paixão correspondida. Era uma mulher de grandes planos iluminados e intensidades sussurradas.

Num filme de 1964, com argumento de Francois Truffaut, Jeanne Moreau representou Mata Hari, com qualidade de cor dos anos sessenta, como sardónica e inteligente. Realizava uma dança idiota na qual o movimento dos seus dedos aparentemente transmitia mensagens codificadas de espões. Jeanne Moreau piscava o olho à câmara de uma forma metafórica, como se achasse o seu papel de Mata Hari um tanto ridículo e embaraçoso. Todavia, era moderna e sexual; sabia como divertir-se.

Em 1984, Sylvia Kristel representou uma Mata Hari rabugenta, impassível e sem qualquer qualidade de estrela. O filme começava com uma estranha dança onde expunha os seios, seguindo, depois, a sua heroína desafortunada – que se tornava orgásmica durante trovoadas – até à cena do fuzilamento gélido e à sua morte impassível. Esta Mata Hari era vazia e horizontal, uma figura parecida com o postal icónico que privava uma mulher de todas as suas dimensões animadas.

Num novo filme sobre Mata Hari – chamar-se-á “O Véu” e será produzido algures no futuro com um do panteão atual de rostos famosos – ela será todas estas mulheres e nenhuma, pois permanece envolvida numa espécie de nimbo de irreconhecibilidade mítica. Não há matiz lunar, preto e branco ou transparência tecnicolor ensolarada que possam corroborar a pessoa intermédia em que se transformara. Devemo-nos lembrar que esta foi uma mulher cujo coração fora deixado a flutuar num oceano. Devemo-nos lembrar que a altura em que se conheceu melhor foi enquanto se apagava em direção ao futuro, com os seus cabelos esvoaçantes e ventos internacionais afagando-lhe o rosto. Devemo-nos, ainda, lembrar que, no momento de morrer, ela atirou um beijo aos homens que iriam matá-la, como se, mesmo

até ao fim, desejasse sexualizar cada espetáculo e lançar sobre este o véu puro do seu próprio desejo irreprimível.

Talvez seja impossível representar o coração flutuante, e o vento futurístico, e o gesto invisível que voa num beijo fatal de encontro com a morte. É possível que o filme chamado “O Veu” seja a história do soldado Claude, que foi na sua bicicleta até Vincennes, na manhã de 15 de outubro em 1917, para descobrir que a sua tarefa, absurdamente, era abater uma lenda.

Heartbreak Hotel⁷

Porque abomino as diminuições rudes da memória – cada amante é um ídolo encolhido, cada parente morto uma afeição anã, cada amigo, pelo qual chorei, uma máscara dissolvida e desfocada – desejo recuperar esta mulher agora na sua glória original inflacionada. Na sua presença eu era a genérica miúda-da-porta-ao-lado, uma catraia olhando boquiaberta e com os olhos esbugalhados, estupeficação pelo *glamour*. Considerava-a deslumbrante, fixe e imponente. Considerava-a, em poucas palavras, absolutamente fabulosa.

«»

O cabelo era talvez o ingrediente principal. Era preto-azulado e modelado com *Brylcream*, uma coifa tão cuidada, icónica e heráldica, com o topete de marca registada disposto impecavelmente numa onda sobre a testa, um arco ripado e volumoso, levantado no topo como um gato, e o penteado rabo de pato, nada insignificante, em côncavo na parte posterior da cabeça. E depois havia as roupas, a postura e o timbre de voz grave – a aparência de uma imitação tão multiplicada como que para esgotar qualquer paródia. Cada Elvis era verdadeiro. Cada Elvis era um avatar. Deus tinha imaginado Elvis, mas um simplesmente não chegava. Deste modo, Teresa Papadopolous, Elvis-da-porta-ao-lado, era outro sinal irrefutável da única fé verdadeira, outro artista morto-vivo para contestar todos aqueles rumores falsos e mortíferos.

Ao contrário dos imitadores mais convencionais de Elvis que, em primeiro lugar, eram homens, e que, em segundo lugar, fixaram para sempre o Rei num macacão branco e colarinho levantado (o da era do inchado, viciado, perdido-em-Vegas), Teresa era uma cultista do Pelvis inicial (o de hotéis de corações partidos, ritmo e exsudação, e genica sem lantejoulas). Usava calças de ganga, casacos de couro e sapatos de camurça azul⁸, e tinha uma guitarra afinada, feita de alguma substância ultramoderna. Quando se movia, era com uma sexualidade deslumbrante de cair para o lado: balançava as ancas durante o espetáculo e causava um ciclone no Japão. Quando cantava “Are You Lonesome Tonight?” em bares noturnos, com bolas de espelhos, os seguranças degenerados derretiam-se, legiões de empregadas de mesa desmaiavam e os cínicos e drogados convertiam-se em corações e flores. Ficavam todos agitados; eram *rock and rollados* até a algum tipo de imaginário doce

⁷ “Heartbreak Hotel”, *single* de Elvis Presley (1956).

⁸ “Blue suede shoes”, versão de Elvis Presley gravada em 1956.

de Memphis. Por todo o lado, cães de caça⁹ uivavam em apreciação. E pequenas luzes, espelhadas em retângulos e tão místicas como os Beatles enlevados por um guru, deslizavam pelas paredes em pequenos círculos lentos e sensuais, lentas como uma versão cantarolada do “Love me Tender”, lentas como uma expectativa sensual, lentas como um lento saxofone num lento 78 rotações.

«»

A Elvis-da-porta-ao-lado vivia com a sua mãe viúva, Voula, que era antiquada e negra e conservava na memória rebanhos de cabras tilintantes e igrejas brancas, e o seu irmão mais novo, Theo, um jovem triste e borbulhoso com nenhuma cabra ou igreja que pudesse mencionar, mas diversas aspirações automobilísticas de uma intensidade irresistível. Voula fez o sinal da cruz sobre o corpo quando Teresa decidiu dedicar-se à guitarra, mas Jesus traiu-a. Acendeu velas à Virgem e consultou a sábia Sra. Kailis no mercado do peixe, mas a obsessão da sua filha por Elvis não esmoreceu nem cessou. Nas noites de verão, com as janelas abertas, conseguíamos ouvi-la gemer bem alto, flutuando como Fúrias sobre as brisas do mar; e, embora fosse tudo grego para nós, reconhecíamos o tom de queixume.

Pobre Voula, dizia a minha mãe, ter uma filha como aquela, e sorria enquanto comia costeletas e dois legumes com uma complacência verdadeiramente repulsiva.

Estávamos em 1978, um ano após a alegada morte de Elvis. A minha mãe usava uma sombra azul brilhante e poliéster pastel; criticava a geração mais jovem, adorava Neil Diamond e idolatrava os sapatos abertos. O meu pai, contabilista, era a personificação de um cromosoma-da-tecnologia. Era totalmente calado e trabalhava, todas as noites, nos seus números. As nossas gémeas, Sarah e Emma, eram conservadoras de nove anos de idade, rosa forte vezes duas e fora de moda vezes duas, e ficavam horas deitadas de barriga diante de “Lost in Space” e “Gilligan's Island”¹⁰. Detestava a minha família e estava apaixonada pelo Elvis.

Teresa, para dizer a verdade, era apenas um Elvis em part-time. Durante o dia, trabalhava numa livraria e não tinha, definitivamente, nada de Elvis. Usava óculos à John Lennon, o cabelo sem volume e evitava clientes, de forma a seguir o seu estudo privado sobre o existencialismo. Ao passar por lá, depois das aulas, fui encontrá-la absorvida por Sartre, atrás da secção de ficção-científica; descobri-a sentada tipo-Buddha entre extraterrestres e naves espaciais, a cabeça confundida com o ser e o nada. (Foi através da Teresa que aprendi a

⁹ “Hound dog”, versão de Elvis Presley gravada em 1956.

¹⁰ “Lost in Space” e “Gilligan's Island” são series de televisão dos anos 60.

sofisticada palavra estrabismo. O olho vesgo de Sartre, disse-me ela, chamava-se estrabismo; havia um desequilíbrio algures nos músculos do olho e a razão pela qual JPS parecia tão sensual e tão sorrateiro. Se não fosse já Elvis, confidenciou-me Teresa, teria sido uma filósofa sensual com um estrabismo esquisito.)

Naquelas tardes sonolentas, completamente cor de manteiga e impassíveis, esperava na livraria até à hora do fecho para vaguear a caminho de casa com a Teresa. Ela tolerava a minha adulação carente e de cachorrinho; em troca, eu disfarçava a minha solidão ao vagabundear depois das aulas entre as estantes de livros. As outras raparigas tinham amigas e falavam ao telefone. Iam juntas ao cinema em constelações de risinhos. Tinham namorados ou fingiam ter. Eram loiras e confiantes. Os pássaros caíam do céu, sempre que elas passavam. (A solidão particular dos adolescentes é incomparável: é sempre final do dia e o rádio passa apenas fúrias. Há sonhos de beijos apaixonados e fantasias como a de encher um Wonderbra, e há grandes questões, como o vegetarianismo, aquela discussão diária. Asseguro-vos que não é nenhuma Graceland¹¹; é tudo um desespero sem graça.)

«»

Teresa Papadopolous, Elvis-cripto-Sartre local, tinha uma teoria acerca de tudo. Enquanto punha laca no topete, revelava a sua teoria secreta sobre a omni-existência de gémeos. Toda a gente, afirmava ela, tem um gémeo algures. Poderia ser na Índia ou no Brasil, no Luxemburgo ou na Guatemala. Mas algures, abracadabra, aí estava o seu eu-espelhado assustador, de uma espécie de invulgar fidelidade que mal se poderia imaginar. Gémeas-juntas, como Sarah e Emma, eram uma versão desvalorizada daquilo que para o resto de nós era uma busca de recuperação de uma vida inteira. Havia, além disso, alguns casos especiais: Elvis Aaron Presley era, naturalmente, um gémeo; o seu irmão Jesse Garon Presley morreu à nascença. Em casos como esses, dizia Teresa, os indivíduos pareciam possuir um nível raro de singularidade, sendo duplicados, em bebés, pela alma transmigrante do outro. Teresa sonhou, uma noite, que a sua própria gémea vivia em L.A. Conduzia um descapotável cor de batom vermelho, tinha um lenço com padrão tigresa e uns óculos de sol elegantes em forma de triângulo, decorados com diamantes. Fazia sentido, afirmou Teresa, afagando o topete do seu crânio. A gémea da sua mãe, tinha intuído, estava numa ilha da

¹¹ Graceland foi a residência oficial de Elvis Presley de 1957 até 1977.

Melanésia, atarracada e alegre, envergando um muumuu¹² com hibiscos roxos. O duplo de Theo era provavelmente polaco, anunciou Teresa com um certo desprezo.

Havia outra teoria elaborada sobre a morte do Rei. Teresa não era um daqueles maluquinhos que confabulavam numa gíria incompreensível e interminável sobre raptos da CIA, raptos através de naves espaciais e fuga para as Bahamas, após cirurgia plástica, com alguma antiga Miss Mundo; ela acreditava que Elvis Aaron estava indubitavelmente morto, decompondo-se por baixo de uma lápide lá para o sul em Memphis, Tennessee. Mas, simultaneamente, mantinha que o nada não era para ser conceptualizado como uma simples qualidade do não-ser; tinha havido uma dispersão da coisa existencial no momento de extinção. Daí, os múltiplos avistamentos e a dubiedade geral. Elvis Presleys astrais eram inteiramente lógicos; eram distintos de, e com certeza em oposição, a todas aquelas aparições neuróticas, cumpridoras de desejos, e tristes que apareciam após inebriadas febres de sábado à noite. Teresa acreditava absolutamente nos Elvis astrais. É verdade que a existência precedia a essência, mas, para alguns, *qua* Elvis, aumentava a essência, também conhecida por qualidade de estrela, rompia o tecido espaço-temporal, a *fortiori*, causando, uau, uma transvaloração de valor.

«»

Voula Papadopolous, a mesma das igrejas e dos rebanhos de cabras, cozinhava peixe com limão e alecrim, e carne com ervas e especiarias secretas, de modo que o mundo de Elvis que eu visitava ficou associado aos aromas da culinária grega. No quarto da Teresa havia posters daquele-que-nós-sabemos: o habitual untuoso típico americano, o rapaz-glamour olhando de lado, o maricas transpirado e resfolegante do início dos anos setenta – macacão branco, brilhante (e engolidor suicida de microfone), e todos estes ícones eram deliciosamente aromáticos. Spanakopita, souvlaki, babaganoush, taramasalata: qualquer café grego soletra Elvis Presley para mim. O azeite, por si só, evoca o seu sorriso de pasta dentífrica, o conjunto todo evoca a silhueta explosivo-fixo abana-anca. (Madeleine, quem diria: uma única azeitona kalamata faz lembrar uma interpretação de “Jailhouse Rock”.)

No quarto dela discutíamos tanto existencialismo como Elvis. Aprendi que Deus está morto e que o mundo é basicamente nauseante; aprendi sobre a praxis de Sartre, o absurdo de Camus, o abandono de Heidegger e os saltos de fé de Kierkegaard. Aprendi também que no filme “Blue Hawaii”, de 1961, Elvis representou o cantor rebelde, filho de um magnata do

¹² Muumuu é um tipo de vestido originário da região havaiana e inspirado no modelo tradicional de vestido *honolulu*, com modelagem ampla e estampado com motivos polinésios.

ananás, em “Girls! Girls! Girls!”, de 1962, representou um pobre cantor pescador, e em “Fun in Acapulco”, de 1963, era um cantor ex-apanhador-de-trapézio-que-havia-perdido-a-coragem. Teresa tinha estudado os filmes de Elvis para seguir todos os seus passos de dança, conhecia cada saracoteio em cada canção vibrante. (Desdenhosa, sobretudo, das protagonistas das cenas românticas, apesar disso isentava Juliet Prowse, uma dançarina de primeira categoria, que figurou em “GI Blues” de 1960, filme no qual Elvis representava um artilheiro de tanque cantor, destacado na Alemanha.) Quando era convidada para jantar era o sétimo céu. Theo era um chato-de-primeira, mas Voula era indulgente e contida, e Teresa, a minha estrela, apropriadamente arrogante.

«»

O principal objetivo de Teresa na vida, o qual descrevia incessantemente, era participar na Convenção Anual de Imitadores de Elvis Presley, na baixa da vítrea L.A., com as suas limousines alinhadas. Para este fim, fantasiou-se super-gloriosamente, alugou uma máquina fotográfica com uma aparência extravagante, num tripé com uma aparência trífida, e persuadiu-me a mim, fã número um, a brincar aos paparazzi armados de *flash*. No quintal da sua casa, observada pelo malévolos Theo, pendurado como um macaco e ar de tonto no estendal giratório torto, Teresa fazia beicinho e batia a perna, deslizava e pavoneava-se, inclinava-se para trás quarenta e cinco graus com um microfone falso num cabo de vassoura, assumia diversas poses como casual, extravagante, torcida, pinga-amor, menina-feliz, limbo-rock, apontando para as estrelas (ai meu deus!) e pisando o velho diabo mau. As fotografias ficaram um bocadinho desfocadas, mas mandámo-las na mesma e esperámos eternamente por um Convite Especial com o carimbo de L.A.. Tentámos pés de coelho e amuletos da sorte, mas três meses mais tarde, as fotografias regressaram, sujas e encardidas e trans-Pacificamente banhadas. Fazendo lembrar a Twilight Zone, estavam carimbadas com Devolver ao Remetente. Endereço desconhecido. Teresa e eu organizámos uma daquelas reuniões emotivas à F-Troop¹³; Teresa concluiu que se tratava de uma mensagem codificada e que deveríamos tentar outra vez no ano seguinte. Pensa em Sísifo, disse Teresa. E, sem saber nada, não pensei em nada.

«»

¹³ F-Troop é uma série-televisiva americana de 1965-1967, que retrata um exército ficcional dos Estados Unidos no Velho Oeste, após o fim da Guerra Civil em 1865.

Esta minha memória é uma espécie de hotel dos corações partidos¹⁴. Tinha de acontecer, suponho eu, mas um dia, do nada, veio o seu *hunka-hunka-burnin'-love*¹⁵. Conduzia uma Harley Davidson protuberante, usava um casaco que dizia Harley Davidson, e estava, à parte o gaguejar, altamente carregado de erotismo. Os óculos de sol eram espelhos, e em nada como o sol, o cabelo coberto com o capacete e belo de se ver, o rosto, o *abre-te, sésamo!* para a alma de Teresa habitada por Elvis. Chamava-se Mad Mick, selvagem sem endereço fixo, gajo de Malborough e, tinha de ser, soldador profissional. Voula fez o sinal da cruz, impressionada, e tornou-se recatada e feminina e, e até Theo, que detestava toda a gente, ficou completamente rendido. Sarah e Emma, gémeas adoradoras, espreitavam com a cabeça por cima da vedação, perdidas de amores. Talvez eu fosse especialmente desconfiada, mas não gostava de Mad Mick e os seus efeitos de mil de cilindrada. Via Teresa dirigir-se, empacotada no assento traseiro, acelerada, não para alguma versão de festa de praia de perder o fôlego de Blue Hawaii, mas em direção a uma cidade, bem a oeste, chamada velha Normalidade desagradável, uma cidade com roupa a secar, e cães deitados ao sol, e miúdos a andar de skate, e carrinhos de compras e nem um único Elvis. A Teresa cancelou atuações, comprou sandálias e um cafetã tingido. Traiu-me. Odiei-a. Eu estava ainda no meio de uma resistente crise existencial (o Estranho miserável não tinha nada contra mim) quando ela lá se foi, livremente, com o pedaço de homem, Mad Mick, todos os seus sonhos, presumivelmente, para realizar.

Por uns momentos, vil na minha imaginação, presumi que a Elvis-da-porta-ao-lado se tinha tornado numa qualquer doméstica piriforme, mal-humorada e desgrenhada, com um bebé ao colo, uma mulher com estrelas nos olhos e uma canção no coração, mas infeliz, desamparada, desiludida, alimentada a comida rápida. Mas Theo disse-me que Teresa tinha deixado Mad Mick, o Miguel Ângelo do maçarico, o tal da híper-hesitação linguística, da atração motociclística e múltipla, e tinha ido para a América. Por isso, eu mantive durante anos – como se numa bola de cristal – uma visão ressuscitada do Nirvana-Elvis de Teresa, a Convenção dos Imitadores de Elvis Presley de L.A., e em cada visão, astral na sua intensidade, ela lá estava, atuando. Havia filas de dançarinos reluzentes, estilo-Viva-Las-Vegas¹⁶, Elvis de todos os feitios possíveis e o êxtase teatral da replicação excessiva: quilómetros de cabelos pretos simetricamente em rabo de pato, assembleias de lábios-

¹⁴ “Heartbreak Hotel”.

¹⁵ “Hunka-hunka-burnin’-love” (à letra: pedaço-de-amor-ardente) é uma referência à letra da canção “Burning Love”, versão de Elvis Presley gravada em 1972.

¹⁶ “Viva Las Vegas”, canção e filme de Elvis Presley de 1964.

curvados, florestas de pernas a bater, rotações pélvicas de proporções pornográficas. Havia lantejoulas, cristais, néones, franjas. E fãs histéricas, braços estendidos em ai-meu-deus, desmaios de aleluias a tentar chegar a um único, amarelo pálido, lenço de seda flutuante. Naturalmente com o monograma E.

Durante anos, também acreditei em toda aquela treta sobre os gémeos. Deitava-me na cama, a fotografia desfocada de Teresa por baixo da minha almofada, a sonhar com alguém, algures, exatamente como eu, com exceção daquele maldito, sexy e irresistível estrabismo.

Cinco Prendas, contado por Eco

A face é um fetiche natural. (Jean-Paul Sartre)

(1)

Aquela expressão de surpresa embelezou a face pálida, que já era extraordinária, e ela olhou para o céu e viu por cima de si os ramos escuros das árvores de inverno e o vento a soprar, e novelos de nuvens separando-se e rasgando-se em espaços sem folhas em forma de coração; e depois sentiu aquele frio na barriga de algum espírito despertado: estava grata e sorriu. Talvez algum pequeno pássaro tivesse passado rapidamente; em todo caso, quando olhou para baixo, para de onde pensou que o som provinha, havia uma bacia azul de esmalte com um brilho crescente surpreendente que captou o seu olhar e a distraiu das graças que deveria ter estado a dar. E assim, tardiamente, disse: *ora muito obrigada; quanta gentileza!* e aliviou das mãos do Doutor Sigmund Freud o narciso branco e puro que ele tinha colhido, apenas alguns segundos antes, do seu próprio quintal frio. Era uma tarde de domingo, no dia vinte e nove de janeiro, no ominoso ano de 1939, e Virginia Woolf pegou na flor e ergueu-a, sem pensar, até ao nariz. O perfume soporífico, denso e intoxicante, lembrou-a de que este objecto tinha a reputação de ser venenoso.

Quanta gentileza! disse ela novamente, criando um eco.

No seu diário pessoal, Virginia Woolf não regista porque é que o Doutor Sigmund Freud estava disposto a oferecer-lhe este testemunho de paixão floral; na verdade diz pouco mais do que o facto de ele ter sido um velho perturbado e encolhido, com movimentos paralisados e vigilantes olhos de macaco. Aparentemente falava de Hitler e desafiava os seus visitantes Ingleses a fazer algo contra ele. (O tom no diário é de aborrecimento distanciado.) Mas era um momento radiante e a bacia azul de esmalte, na qual água de chuva velha e folhagem apodrecida flutuavam sonhadoramente, regressaria dias depois como um emblema do gesto inesperado.

No entanto, a prenda – poderá ter sido do estado de espírito dela – converteu-a à melancolia: Virginia apercebeu-se que olhava de forma fixa e introspectiva. A flor, composta por pequenas trombetas agrupadas num copo tingido vermelho, possuía uma qualidade pura e bastante única de elegância, mas era um objeto fantasma e mortuário, e de alguma forma, invocava premonição. Tal lembrava-a de que quando se dirigia para ali, vira soldados

preparando Londres para a destruição ao escavar diligentemente trincheiras como covas; havia sacos de areia empilhados nas ruas, e camiões por todo lado em corrida, para trás e para frente, com determinação séria, e barrigas de lona que batiam. Máscaras de gás, tão desumanas, penduradas com os seus olhos arregalados de louva-a-deus em montras sombrias: paz-no-nosso-tempo era esta aberração da face.

Virginia girava a prenda floral entre os seus dedos manchados de nicotina. Ouviu Leonard Woolf a murmurar para a doce Anna Freud, e várias gentilezas, algumas com sotaque alemão, convencionalmente trocadas; e observou as pequenas trombetas a virar e a confundirem-se no seu próprio pequeno círculo branco – quase poderiam ter emitido um som, como algum brinquedo giratório brilhante – e pensou que estava na hora de sugerir que voltassem para o conforto da biblioteca. E então foi ali que o grupo falou em conjunto de Hitler e dos Nazis e da queda da cidade de Barcelona, do desleal Neville Chamberlain e do aparecimento das máscaras de gás nas montras; e Virginia aceitou que, de alguma forma, isto era o que significava viver, esta estranha coligação de prendas e ansiedades, esta textura interativa, esta anomalia emocional; e quando ela e Leonard partiram, de seguida, a escuridão crescente já tinha inundado e dissolvido Londres, então ela redirecionou os seus pensamentos para as vidas desconhecidas em Fenchurch e Billingsgate e nos mercados de Leadenhall, e perguntou-se quantas pessoas por dia andavam descontraídas nos autocarros, ou escorregavam, talvez acidentalmente, para o Tamisa castanho e escorregadio, ou compravam legumes para encher sacos de compras, feitos de rede, com outros diversos alimentos simples e caseiros, ou realizavam atos de uma ternura incalculável, privados e preciosos, sobre as cabeças brilhantes carecas dos recém-nascidos. Receava a chegada dos ataques aéreos e que as bombas explodissem e os holofotes fatiassem e cortassem os céus de Londres e nada, nada de nada, fosse deixado puro e imaculado. O narciso nos seus dedos estava já murcho e machucado; o frio tomou-a de surpresa, sombriamente, como um emissário da guerra mundial.

(2)

As pinturas dizem-nos: ela não conseguia parar de olhar para si mesma.

Se alguém colocasse os autorretratos de fora a fora, seria uma citação sugerindo uma devoção quase búdica – pois, afinal, o que é mais metafísico do que o autoarrebato por reafirmação? Ela via o seu eu triste em todo lado. Era plural, e sabia-o.

(A prenda que o artista Pablo Picasso ofereceu à artista Frida Kahlo foi um par de brincos em forma de mão, moldados a partir de carapaça de tartaruga genuína e coroados com pequenas argolas de ouro impecável, finamente forjadas.)

Era o início do ano ominoso de 1939 e Frida estava em Paris pavoneando-se nos seus trajes de Tehuana; naquela cidade de pedra cinzenta, ela era uma exótica espalhafatosa e as camadas de materiais do seu vestido, cor-de-sangue e sexual, abanavam de modo sugestivo contra as pernas dos Parisienses rígidos e criavam à sua volta, de uma forma sísmica, tremores desordenados de atração. O seu vestido não se continha; ela transmitia tormento e agitação. Usava flores de papel no cabelo (amontoadas numa espécie de tributo monumental ao México), e fumava com um sugar ardente, como se estivesse a encenar obscenidades. As suas joias, que eram gigantescas, soavam como sinos de Igreja. O seu olhar fixo, que era como o de Medusa, parava estranhos na rua e reduzia tagarelas envaidecidos a uma gaguez incapaz de proferir uma palavra. Ela era o ícone virtual do desejo fantástico deles; que confundiam com emblema único o que ela sabia ser verdadeiramente *et cetera*.

Eu e eu e eu e eu: o autorretrato é uma declaração monossilábica que ecoa. E cada imagem que ela produzia, cada avatar sério e sem expressão, corvino no olhar fixo que repousava com tal firmeza por baixo daquela sobancelha em forma de asa, era tão recentemente autêntica como era supérflua; pois quem no seu juízo perfeito poderia querer mais do que uma Frida Kahlo?

La Mexique falava um francês tão pobre que ficava isolada nas festas. Por isso, sentava-se como uma rainha, sozinha, brincando com a franja e os folhos que distinguiam a sua aparência de forma tão esplendorosa. Mas quando Pablo Picasso – com a sua face de bebé radiante – se aproximou dela, envolveram-se numa voluptuosa consonância espanhola, cantando canções folclóricas exuberantes, trocando intrigas rudes; encostando as suas bochechas como se estivessem bêbedos da sua própria linguagem doce. Quando ele lhe deu os brincos de carapaça de tartaruga, ela colocou-os imediatamente; Frida ficou comovida; sorriu; eles eram tão estranhamente peculiares. Picasso ajudou-a a fixá-los e depois manifestou-se perante a sua beleza.

Poderá ter sido do estado de espírito dela, mas a prenda converteu-a à melancolia. Os brincos balançavam no seu pescoço como luvas geladas, como presenças desmembradas, como intimações fetais ou carícias sobrenaturais. Frida tinha ido cedo às compras à feira e encontrara duas bonecas antiquadas, ambas loiras e sujas, uma noiva e uma nua: as cabeças

soltas e a degradação eram irresistíveis. E pensou agora nestas bonecas, aconchegadas de forma comovente na quinquilharia, e em como as comprara e lavara e cosera trajes de Tehuana em miniatura, compostos por fitas de veludo e cetim, e depois as colocara lado a lado na sua mala para poder levá-las para casa. A lembrança destas bonecas deu a Frida vontade de chorar. Ergueu as mãos para aquietar as formas de mãos penduradas que acenavam e tremiam livremente, e ansiava com sombrio e silencioso encontro de todos os seus desejos, não por carícias assustadoras, mas pela santificação da gravidez. A santificação da gravidez. Para que a imagem que ela produzia deixasse de ser a dela própria.

(3)

Josefina especulava sobre se Harry Crosby, o surrealista americano, morreria por saltar, com os braços abertos, do topo do prédio do Chrysler, ao voar de cabeça para baixo em direção à cidade de encantamento corrupto. Mas tal não poderia ser assim. Isso não era decerto suficientemente negro.

Por isso, considerou, como alternativa, o que toda a gente sabia.

O seu amante, Harry, em Paris, em 1927, descia o Sena a remo, conspicuamente, numa faluca vermelha. Na sua botoeira usava uma gardênia de pano preto; tinha pintado as unhas de dourado e um olhar fixo opiáceo. Com ele estava o seu *whippet* de corrida, Narcisse Noir; que se debruçava sobre a água; a sua língua era uma bandeira a desenrolar-se. Harry ia em direção a um bordel onde pagaria mil francos pelo prazer cruel de ver uma rapariga negra a ser chicoteada; depois visitaria o hipódromo para ver o seu cavalo, Black Sun, ganhar outra corrida; e, de seguida, (na escuridão que se aproximava) porque era terrivelmente rico e decadente ao ponto de autoaniquilação, partilharia uma cama com outros cinco ou seis (incluindo o cão) e todos juntos (exceto o cão) fumariam Black Idol, e sentiria que a sua alma tinha deslizado para o espaço, anteriormente ocupado pela sua sombra, e que a sua sombra, em fuga, tinha deambulado de livre vontade. A forma que perpetuamente adorava encontrá-lo, preta como a tinta, tinha o seu próprio compromisso. Silhueta! Funeral! Pantera! Morte! Ele contava isto a toda a gente; era vão, com reputação duvidosa. Era um poeta apaixonado pela ideia da morte.

Na sua secretária parisiense – que fora decorada com crânios bolorentos roubados durante a noite das catacumbas – Harry Crosby geria o Black Sun Press (anteriormente

Editions Narcisse) com a sua esposa, e escrevia poesia, como num vidro obscurecido¹⁷ e muito sério, em homenagem a Baudelaire, psicose, ópio e melancolia sexual. As edições Black Sun eram completamente luxuosas – encadernadas por Gruel em pergaminho rosa e gravadas a ouro. Até a tinta, a tinta preta, nunca fora tão bela.

Em dezembro do ano de 1929, Josephine Bigelow, com vinte e dois anos de idade, pensava no mórbido Harry Crosby enquanto esperava por ele num quarto dispendioso no Hotel Book-Cadillac, em Detroit. Ele disse-lhe pelo telefone, sussurrando, que trazia uma prenda. O que trazia era uma bala.

Esta história refere-se ao dador e não ao recetor, porque se marca com a obscenidade calculada do tiro como uma prenda. Harry Crosby disparou sobre Josephine Bigelow – com precisão, na fonte esquerda – depois colocou o seu corpo decorativamente por baixo da manta de seda na cama. Duas horas mais tarde, no mesmo quarto, colocou-se ao lado dela, e num tipo de compulsão espelhada – com precisão, na fonte direita – disparou sobre si mesmo. A polícia notou a beleza da mulher e o facto de o homem, que estava descalço, ter as unhas dos pés pintadas a vermelho brilhante claro e as solas de cada pé tatuadas – a esquerda com uma cruz cristã e a direita com um símbolo do sol pagão.

Poeta assassina querida da alta-sociedade, sem pacto suicida

(Daily Mirror)

Antes de morrer, naquele instante, ela não compreendeu. Mas depois soube, apenas por um instante. O rosto dele era uma aberração. A face dele era tinta. Tinta. Esta escuridão.

(4)

Quando era uma jovem, ela tinha conhecido Guilherme Herschel, astrónomo e fotógrafo. Ele ensinara-lhe que o céu da noite, por todas as suas escuridões, era a coisa mais completamente bela que havia. Será que era, ela perguntava-se, mais bela do que o rosto?

Tal expressão de surpresa embelezou a tez morena, que já era notável; a sua filha, também chamada Julia, ofereceu-lhe uma câmara como prenda. Era 1863 e ela tinha quarenta e oito anos de idade, uma mulher vestida de forma excêntrica, toda em camadas orientais e

¹⁷ A autora transcreve “through a glass darkly” que é uma citação da primeira epístola aos Coríntios do evangelho de Apóstolo Paulo. Ver “through a glass”, ou seja, através de um espelho, “darkly” significa ter uma visão obscura ou imperfeita sobre a realidade.

xailes indianos, todos balançando corais bonitos e bijuterias de marfim, e olhou pela vigia para a sua única filha e viu-a imediatamente de novo: estava iluminada, específica, a luz pousava na sua bochecha num brilho em forma de crescente surpreendente. A filha sorria, cativada. Via a alegria da sua mãe no estremecer trémulo das mãos e nas suas muitas e variadas franjas que pairavam.

Julia Margaret Cameron, uma mulher que, não tendo jardim, uma vez contratou um jardineiro pela beleza das suas costas, era uma fotógrafa com fixação no rosto humano. *Tu, e Tu, e Tu, e Tu*: ela adorava as sombras onde cada alma repousaria artisticamente. Adorava a diferenciação, a qualidade sem eco de cada ego. E embora as suas mãos estivessem sempre enegrecidas com os efeitos do seu processamento de emulsões, e as suas saias perpétua (e escandalosamente) manchadas de colódio, aquilo a que se dedicava era menos físico do que metafísico – os aspetos misteriosos da captura de luz.

Os seus retratos eram sobrenaturalmente astutos e melodramaticamente iluminados: Tennyson, pensava George Eliot, parecia um monge escuro louco; Browning era um estilo italiano paralisado; Herschel, de velhice indistinta e difusa, aparentava estar a pairar como a lua no espaço cósmico coberto de tinta. As suas mulheres, todas notáveis pela graciosidade pré-rafaelita, recapitulavam o crescente que ela vira pela primeira vez na face da sua filha Julia. Adorava a luz de tartaruga; adorava a forma como as folhas, em forma de coração, criavam pontos de iluminação e pontos de escuridão em lentos desvios límpidos.

Quando a filha morreu durante o parto, a prenda converteu Julia à melancolia. Olhava para os rostos que persistiam com teimosia através das lentes. A mágoa desenvolveu-se em demasia; era mecânica e sensível à luz; saía nadando a partir de nada, como um assombramento, para a confrontar e encontrá-la. (Silhueta! Funeral! Pantera! Morte!) Na casa de carvão que servia de câmara escura, todas as imagens eram desoladas.

(5)

Virginia Woolf está deitada na cama acordada e a perguntar-se sobre o que poderá ser feito em relação ao malvado Adolf Hitler. Os seus nervos estão demasiado abalados para serem acalmados por qualquer narciso; contudo, repousa ali, ao luar, já murcho e machucado, e é uma prenda que ela considera a emanção de uma ternura especial. Pensa, por razão nenhuma, no toque aveludado do rosto de um bebé e nos refinamentos e subtilezas do gesto que a sua presença requer.

Frida Kahlo, acamada e no final da sua vida, olha para o seu próprio reflexo no espelho que se inclina por cima da sua cama. É corrigida pela duplicação; o seu próprio rosto é inescapável. Entraria no espelho flutuante frio, unânime como Narciso, e deixaria para trás aqueles retratos que constituem o seu eco tão específico. É a sua própria querida dupla. É o seu próprio bebé aveludado. Quando olha fixamente para os seus próprios olhos, experiencia imersão completa.

Josephine Bigelow não compreendia completamente no início, mas depois perguntou-se, apenas por um instante, que elaboração de ego tinha produzido este homem que estava em pé à sua frente. Era um narcisismo monstruoso, uma escuridão inimaginável. Mas talvez a brutalidade do momento não permitisse qualquer pensamento. Mas talvez ela não se perguntasse, ou se sentisse zangada, ou experimentasse qualquer surpresa epifânica. Talvez ela não tivesse levantado a mão para tocar no seu próprio rosto, que era aveludado e jovem, e pensa: nunca existirei no futuro; nunca terei um bebé.

Julia Margaret Cameron tirou uma fotografia de um narciso que era uma cópia pura e convincente da própria vida. Era tão brilhante, tão etéreo, e era tanto o eco do real, que considerou colocá-la como uma lembrança floral na sepultura da sua querida filha. Pensava muitas vezes nessa fotografia, na sua invocação de Julia. Pensou na dádiva – pois de certeza que era – dela simplesmente *ter-sido*. Diz-se de Julia Margaret Cameron que, quando estava a morrer, insistiu para que a sua cama fosse mudada para o exterior, para uma posição onde ela pudesse ver o céu noturno. As suas últimas palavras registadas – com a luz das estrelas aveludada no rosto – foram “Oh, que lindo!”.

Relatório de Tradução

Durante o processo de tradução destes seis contos escolhidos integrantes do livro *Fetish Lives*, surgiram problemas e dificuldades no encontro de palavras ou expressões na língua portuguesa que correspondessem às originais na língua inglesa, ou tipicamente australianas. Irei analisar problemas com os quais me deparei ao traduzir os contos, assim como as decisões que fui tomando.

Um dos principais desafios foram as expressões, e frases idiomáticas que encontramos nos contos, e como afirma Mona Baker:

The main problem that idiomatic and fixed expressions pose in translation relate to two main areas: the ability to recognize and interpret an idiom correctly, and the difficulties involved in rendering the various aspects of meaning that an idiom or a fixed expression conveys into the target language. (Baker, 1992, p. 65)

Baker sugere as seguintes estratégias: a) usar uma frase idiomática semelhante em forma e significado; b) usar uma frase idiomática semelhante no significado mas não na forma; c) traduzir através de paráfrase ou ainda; d) traduzir por omissão. Estas são todas as estratégias a considerar e foram aplicadas onde apropriado ao longo dos seis contos traduzidos.

Em “The Reincarnation of Madame Tussaud” encontramos várias expressões que remetem para um conjunto de pessoas: “people flocked to see”; “past any number of comely Venuses”; “she modelled notables by the score”. No primeiro exemplo a autora utiliza a forma verbal no tempo passado de um nome contável que é descrito pelo *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* como:

a group of sheep, goats or birds of the same type

a large group of people, especially of the same type

Esta ambiguidade da expressão que a autora nos coloca torna a seleção da expressão questionável, visto que em português a tradução da primeira expressão seria “rebanho”, o que não negaria a forma como as pessoas se juntavam para visitar o *Cabinet de Cire*. No entanto, foi encontrado em vários contextos “bando” para a mesma significação, e esta expressão é realmente utilizada para a exprimir a segunda definição acima.

Quanto ao segundo exemplo, encontramos aqui uma expressão idiomática “any number of” que é descrita no *thefreedictionary.com* como:

any number of someone or something: *Fig. a large number; a sufficiently large number. (Used when the exact number is not important.)*

A expressão não encontra uma tradução equivalente em português, mas visto que o sentido é explícito e não implica um outro sentido subentendido, optei por traduzir por o que combinasse melhor com a frase e o contexto em si.

Por fim, o terceiro exemplo – “she modelled notables by the score” – introduz não só um nome contável “score” que é descrito pelo *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* como:

a set or group of 20 or approximately 20

Que também aparecendo precedido de “by the” inclui o seguinte exemplo:

Doyle's success brought imitators by the score(= very many).

Dado que em português não existe uma expressão literal que remete para o número vinte, optei por utilizar uma expressão semelhante que assegura o mesmo sentido implicado pela autora (a de que à Madame eram encomendados modelos de cera em grandes quantidades): “às dúzias”, uma vez que tem o mesmo significado de acordo com o *Dicionário de Língua Portuguesa* da Infopédia:

às dúzias - em grande quantidade

As expressões analisadas a seguir também se inserem na mesma categoria de frases idiomáticas, visto que são expressões tipicamente utilizadas por uma cultura que não tem a mesma forma idiomática na língua de chegada, por isso recorri às estratégias apontadas por Baker. As definições apresentadas nos exemplos a seguir foram retiradas do *Macquarie Dictionary* e da Infopédia:

1 - Sartre’s wonky eye, she said, was called a strabismus (...)

“O olho vesgo de Sartre, disse-me ela, chamava-se estrabismo (...)”

Wonky:

adjective Colloquial 1. shaky; unsound.

2. *askew; awry.*

3. *unwell; upset.*

Vesgo:

Adjetivo - que apresenta estrabismo, estrábico, zarolho

2 - *If she had not already been Elvis, Teresa confided, she would have been a sexy philosopher with a wonky strabismus.*

“Se não fosse já Elvis, confidenciou-me Teresa, teria sido uma filósofa sensual com um estrabismo esquisito.”

Esquisito:

Adjetivo - que tem esquisitices; estranho; fora do vulgar

3 - *When she moved it was with a knock-out drop-dead sexuality (...)*

“Quando se movia, era com uma sexualidade deslumbrante de cair para o lado (..)”

Knock-out: *to render senseless*

Drop-dead: *extremely attractive*

4 - *In Teresa's room there were posters of you-know-who: the usual all-American smarmy, the glamour-boy side-glancing, the sweaty and puffy ponce of the early seventies – white jump-suited, shiny (and suicidally microphone-swallowing), and all of these icons were deliciously aromatic.*

“No quarto da Teresa havia posters daquele-que-nós-sabemos: o habitual untuoso típico americano, o rapaz-glamour olhando de lado, o maricas transpirado e resfolegante do início dos anos setenta – macacão branco, brilhante (e engolidor suicida de microfone), e todos estes ícones eram deliciosamente aromáticos.”

Ponce – *Colloquial* –noun 1. *pimp*

2. *a dandy, often effeminate.*

5 - *Theo was a pain-in-the-bum (...)*

“Theo era um chato-de-primeira (...)”

Bum: *Colloquial*–noun 1. the rump; buttocks.

–interjection 2. (an exclamation of dismay, disappointment, etc.)

–phrase 3. *a pain in the bum,*

a. a problem or difficulty.

b. an irritating person.

6 - *He was called Mad Mick, wild-one of no-fixed-address, Malborough guy and wouldn't you know it top-gun welder.*

“Chamava-se Mad Mick, selvagem sem endereço fixo, gajo de Malborough e, tinha de ser, soldador profissional.”

Guy: *Colloquial* –noun 1. *a fellow or man:*

wouldn't you know it!: *Colloquial (an exclamation of disgust, frustration, etc.)*

No conto de Madame Tussaud também encontramos duas gírias australianas:

7 - *In her late fifties, and mad-as-a-meat-axe (so my father used to say), Pearl (...)*

“No final dos seus cinquenta, e doida-varrida (como dizia o meu pai), Pearl (...)”

mad as a meataxe,

a. *very angry.*

b. *insane; eccentric.*

8 - *In her extremity she believed she possessed powers of simulation, no copycat mucking around (...)*

“Nos últimos momentos da sua vida acreditava possuir poderes de simulação, nada de fazer palhaçadas com cópias,”

muck about (or around): *Colloquial: to idle; potter; fool about.*

Para os exemplos 4, 5 e 6 usei a estratégia “usar uma frase idiomática semelhante em forma e significado” dada a semelhança de expressões encontradas em português. Já para o primeiro e segundo exemplo mencionados acima, foi utilizada uma paráfrase, visto que não se encontra um equivalente na língua de chegada e parece inapropriado usar uma expressão idiomática que possa mudar o estilo de escrita da autora. Com os exemplos 3, 7 e 8 foi necessário “usar uma frase idiomática semelhante no significado mas não na forma”, procurando um item lexical que expressasse a mesma ideia que no original.

Há um jogo de palavras que a autora utiliza que torna o texto no original belo e poético, e que torna o trabalho do tradutor na procura da expressão adequada num desafio que não deve tirar a beleza ao texto. Este jogo de palavras baseia-se principalmente numa prefixação de palavras que aparecem anteriormente. Sobre a diferença de formas da língua, Mona Baker, afirma:

There is no equivalent in the target language for a particular form in the source text. Certain suffixes and prefixes which convey propositional and other types of meaning in English often have no direct equivalents in other languages. (Baker, 1992, p. 24)

Refiro-me a dois passos do texto: “Impersonating and depersonating” e “it is the centring and decentring and radical off-centring of each day”. Ora, no primeiro passo a autora refere-se ao ato de ler, e “impersonating” encontra a definição no *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*, enquanto verbo conjugado do infinitivo “impersonate”:

to pretend to be somebody in order to trick people or to entertain them.

Enquanto “depersonalizing” não é um verbo conjugado, como também não aparece no *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*. Existe, no entanto, o verbo “depersonalize” com a definição:

to make something less personal so that it does not seem as if humans with feelings and personality are involved

De acordo com a *Longman Grammar of Spoken and Written English*, estamos perante “participial adjectives”. “Impersonating” é um adjetivo derivado do verbo “impersonate”. Quando utiliza “depersonalizing” a autora cria uma oposição do “impersonating”, usando a raiz da palavra (“persona-”), precedida do prefixo negativo (*de-*) e repetindo a mesma terminação (*-ting*). O recurso estilístico presente é uma antítese, visto que a autora estabelece uma oposição de natureza conceptual, utilizando termos contrários, aproximando-os e pondo-os em destaque. Desta forma, optei por uma tradução suave que não fugisse ao sentido original implicado pela frase, mas também repetisse o essencial de forma a criar uma antítese também: “Torna-se pessoal e impessoal.”

No segundo passo, “it is the centring and decentring and radical off-centring of each day”, encontramos já três ideias opostas que no entanto se assemelham pela repetição “centring”. Identificaremos primeiramente a definição de cada palavra retiradas do *Oxford Advanced Learner’s Dictionary*:

Centring – vb. centre: *to move something so that it is in the centre of something else*

Decentring – processo de prefixação do adjetivo participial *centring* antecedido do prefixo negativo *-de*

Off-centring – adv off-centre: *not exactly in the centre of something*

Em português, encontrámos a tradução literal de “centre” – centrar, e “off-centre” – descentrar. “Decentring” não encontra tradução literal visto que é um jogo de palavras criada pela autora. Seguindo a lógica do processo de prefixação que a autora utiliza, a tradução mais próxima seria até “descentrar”, mas não é possível utilizar este mesmo processo visto que a palavra será utilizada para a tradução de “off-centring”. Ora, a palavra que mais se aproxima do sentido a que corresponde será “desfocar” que no *Dicionário de Língua Portuguesa da Infopédia* define como: *pôr fora do foco*. Infelizmente, deste modo perde-se a repetição quase poética do “centring”, com a tradução da frase para: “é o centrar, desfocar e descentrar de

cada dia.” Este processo é denominado por John Dryden de paráfrase pois é usado uma palavra relacionada que tem o mesmo sentido.

Outro exemplo de paráfrase, no conto “Heartbreak Hotel”, ocorre no seguinte excerto:

Sarah and Emma, twin adorers, peered over the picket fence, beheaded and besotted.

Aqui notamos um jogo de palavras evidente com a repetição do sufixo *be-*, o mesmo não é possível em português, visto as palavras “beheaded” e “besotted” encontrarem traduções sem similaridades. No entanto, como sabemos “beheaded” tem a definição de “decapitar”, o que em português, oferece uma leitura grotesca. A solução encontrada aqui foi portanto a de parafrasear:

Sarah e Emma, gémeas adoradoras, espreitavam com a cabeça por cima da vedação, perdidas de amores.

Outra dificuldade com que deparei foi com o uso pela autora de um termo, em dois contos, que em inglês poderá ser usado para os mesmos propósitos, mas que em português tem correspondências diferentes. Esta dificuldade resolveu-se após pesquisa e investigação dos termos na língua portuguesa, evitando qualquer equívoco para o leitor. No conto “Skiascopy (or, The Science of Romance)” Jones usa “tissue paper” para se referir ao papel que no livro, *O Livro dos Santos e dos Heróis*, era usado para cobrir a ilustração no frontispício. Em português este tipo de papel tem a denominação de “papel de seda”, visto que é mais fino e delicado e usado para estas situações. Enquanto o “tissue paper” que a autora referencia no conto “The Reincarnation of Madame Tussaud”, é usado para desenho, para Pearl fazer cópias, neste caso, em português temos o “papel vegetal” visto que já é um pouco mais grosso do que de seda e mais adequado para decalques.

No conto “Heartbreak Hotel” a dúvida que se levantou, inicialmente, foi traduzir (ou não) os títulos das canções de Elvis Presley que apareciam inferidas subtilmente no meio de uma frase. Optei por manter no original o título e os títulos das canções que apareceriam ao longo do texto entre aspas, e traduzir estas outras por uma questão de fluência no sentido e coerência da expressão, tendo que se perder obrigatoriamente estes pormenores quase

invisíveis. O facto de não haver uma equivalência exata destes nomes levou-me a ser guiada pelas seguintes palavras de Mona Baker:

“Not every instance of non-equivalence you encounter is going to be significant. It is neither possible nor desirable to reproduce every aspect of meaning for every word in a source text. We have to try, as much as possible, to convey the meaning of key words which are focal to the understanding and development of a text, but we cannot and should not distract the reader by looking at every word in isolation and attempting to present him/her with a full linguistic account of its meaning.”
(Baker, 1992, p. 26)

Apresento abaixo cinco exemplos (sublinhados) do que discuto aqui, com as respetivas traduções:

1 - *She wore jeans, leather jackets, and blue suede shoes and bore a forked guitar constructed of some space-age substance.*

“Usava calças de ganga, casacos de couro e sapatos de camurça azul, e tinha uma guitarra afinada, feita de alguma substância ultramoderna.”

2 - *Hound dogs everywhere howled appreciation.*

“Por todo o lado, Cães de caça uivavam em apreciação.”

3 - *This memory of mine is a kind of heartbreak hotel.*

“Esta minha memória é uma espécie de hotel dos corações partidos.”

4 - *It had to happen, I suppose, but one day, out of nowhere, came her hunka-hunka-burnin'-love.*

“Tinha de acontecer, suponho eu, mas um dia, do nada, veio o seu *hunka-hunka-burnin'-love*.”

Este segmento sublinhado é depois repetido de forma abreviada:

(...) when she rode off, full on, with hunky hunka Mad Mick, all her dreams, presumably, to fulfill.

“(...) quando ela lá se foi, livremente, com o pedaço de homem, Mad Mick, todos os seus sonhos, presumivelmente, para realizar.”

5 - *There were rows of sparkly dancers, Viva-Las-Vegas-style, Elvises of every confirming configuration (...)*

“Havia filas de dançarinos reluzentes, estilo-Viva-Las-Vegas, Elvis de todos os feitios possíveis (...)”

Os exemplos das traduções aqui sublinhadas têm uma nota de rodapé que demonstra que a autora optou por utilizar títulos de canções naquele instante. O quarto exemplo referido foi o único que manteve no original. “Hunka-hunka-burnin’-love” é uma citação adaptada da letra da canção “Burning Love”, de 1972, que na canção se lê: “Just a hunk, a hunk of burning love”; ora a autora utiliza “hunka” que equivale a “hunk of”; entretanto sabe-se também que “hunk” é uma gíria australiana que, verificado no dicionário australiano disponível online - <http://www.macquariedictionary.com.au/> - contém o seguinte significado:

noun 1. a large piece or lump; a chunk.

2. Colloquial a sexually attractive man of impressive physique.

—hunky, adjective

Desta forma, Elvis e a própria autora referem-se a “um pedaço de amor ardente”. “Amor ardente” trata-se de uma tradução literal que em português se subentende como “paixão”, esta explicação é dada ao leitor na nota de rodapé. No entanto, outra razão para que esta expressão seja mantida na sua forma original deve-se à repetição do “hunka-hunka”, que lembra a expressão “habba habba”, não só pela repetição da palavra, como também pela sonoridade. Esta expressão aparece também na *Macquarie Dictionary* com a seguinte definição:

interjection Colloquial (an exclamation indicating that one finds a particular person sexually attractive.)

Assim, traduzir a expressão à letra por “um pedaço de amor ardente” perderia a sua sonoridade específica, a referência óbvia a uma das canções mais conhecidas de Elvis e o estilo ambíguo e criativo da autora.

Mais à frente, no conto, a autora utiliza “hunky hunka Mad Mick”, e, neste caso, a forma adjetival “hunky” refere-se definitivamente à segunda definição acima (*a sexually attractive man of impressive physique.*). Tratando-se de uma gíria australiana, manter a sua forma original neste caso seria uma obstrução à fluência da leitura. A sonoridade implícita na repetição do “hunk” fica omitida, mas encontra-se uma leitura que compreende a ideia da autora – “com o pedaço de homem, Mad Mick”.

Por fim, no conto “Five Gifts, told by Echo” a principal dificuldade com que batalhei foi a da tradução de um passo bíblico que a autora inseriu de forma subtil na frase, tornando difícil a leitura do texto. Sobre este tipo de dificuldade de tradução Baker declara:

“one of the most difficult tasks that a translator is constantly faced with is that, notwithstanding the “fuzziness” inherent in language, s/he must attempt to perceive the meanings of words and utterances very precisely in order to render them into another language. This forces us as translators to go far beyond what the average reader has to do in order to reach an adequate understanding of a text.” (Baker, 1992, p. 17)

A seguinte frase, citada do original, contém o passo bíblico sublinhado:

(...) Harry Crosby managed with his wife the Black Sun Press (formerly Editions Narcisse), and wrote verse, through a glass darkly and deadly serious (...)

A expressão sublinhada é uma citação da primeira epístola aos Coríntios (13:12) do evangelho do Apóstolo Paulo. O dicionário *online* (Dictionary.com) oferece a seguinte definição:

Cultural Dictionary

through a glass darkly definition

To see “through a glass” — a mirror — “darkly” is to have an obscure or imperfect vision of reality. The expression comes from the writings of the Apostle Paul; he explains that we do not now see clearly, but at the end of time, we will do so.

É explicado ao leitor, em nota de rodapé, que “ver “through a glass”, ou seja, através de um espelho, “darkly” significa ter uma visão obscura ou imperfeita sobre a realidade”.

Logo, essa visão obscura, imperfeita, sendo ela mesma confusa, perde a sua coerência se transcrita com uma tradução da Bíblia. “Um vidro obscurecido” não foge à imagem que a autora pretende criar, podendo-se imaginar o escritor, Harry Crosby, escrevendo de uma forma que reflita o que mais tarde ele verá. Portanto, em português a tradução por que optei foi:

“Harry Crosby geria o Black Sun Press (anteriormente Editions Narcisse) com a sua esposa, e escrevia poesia, como num vidro obscurecido e muito sério”.

Conclusão

Finda esta dissertação, concluo que a autora ainda não tem o impacto e influência merecida na cultura portuguesa. Contudo, após o trabalho e investigação realizados noto haver um paralelo entre a vida da autora e a minha. Gail Jones afirma que o que mais influencia a sua escrita deriva da sua infância em Broome, altura na qual o cinema passou a ter uma influência inegável na sua vida. Embora eu não tenha vivido em Broome, mas sim em Wollongong, acredito que o contato que tive com a cultura australiana até aos meus onze anos de idade seja paralelamente parte daquilo que me define e à minha visão do mundo.

Gail Jones tenta transmitir o que vive através do universo da imagem. É a partir de uma imagem que ela desenvolve um mundo que nos leva ou até nos enleva para um universo paralelo em que a realidade não deixa de existir. Além de escritora e professora, Jones também continua a desenvolver-se como académica, e avidamente vai à procura da teoria ou significação atrás da dor proveniente das relações humanas ou da história. Ao entrar em contacto com as vivências de outrem, ou indícios de uma história escondida no passado de um indivíduo, ela investiga, analisa e teoriza e é através da escrita que consegue libertar e ultrapassar essa obsessão.

Esta capacidade de Jones de transpor para a escrita ficcional um mundo tão real tem sido merecedora de vários prémios e nomeações na Austrália. A sua notabilidade já foi reconhecida desde a primeira vez que participou numa competição de escrita livre, com a sua coletânea *The House of Breathing* e mais tarde com *Fetish Lives*. É nesta última obra que Jones representa a importância que o cinema teve na sua criatividade, recriando a vida de figuras públicas, conectando-as a outras através dos seus fetiches.

A tradução dos contos de Gail Jones é um desafio apazível pois ao entrar em contacto com este mundo tão complexo de Jones, é necessário ler e reler para realmente compreender a sua mensagem e procurar o seu equivalente na língua de chegada. Transpor a sua obra para a nossa língua é uma mais-valia para o conhecimento literário e académico português.

Esta dissertação de mestrado representa apenas um trabalho em continuação pois, para estar completo, todos os contos da obra estudada deveriam ser traduzidos. Consequentemente, a intenção deste projeto é abrir uma janela para suscitar interesse por parte do público em relação a esta autora e à sua obra.

Bibliografia

- Arias, R. (5 de Março de 2009). "(Spirit) Photography and the Past in the Neo-Victorian Novel". *Literature Interpretation Theory*, 20, 97-107.
- Austlit. (s.d.). <http://www.austlit.edu.au/>. Obtido em Julho de 2013, de <http://www.austlit.edu.au/austlit/page/A26750?mainTabTemplate=agentAwards>
- Baker, M. (1992). *In other words: a coursebook on translation*. London: Routledge.
- Dalziell, T. (2005). "An Ethics of Mourning: Gail Jones's Black Mirror". *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*, 4, 58-59.
- Dictionary.com. (s.d.). Obtido em Setembro de 2013, de <http://dictionary.reference.com/browse/through+a+glass+darkly>
- Doctorow, E. L. (1988). *"Interview in Writers at work"* (8 ed.). (G. Plimpton, Ed.)
- Eagle, C. (Janeiro de 2012). "Angry because she stutters": stuttering violence, and the politics of voice in American Pastoral and Sorry. *Philip Roth Studies*, 8(1), 17-30.
- Grasa, M. d. (2012). "In conversation with Gail Jones". *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*, 12: 3, 1-12.
- Halligan, M. (1997). "Gail Jones' Fetish Lives". (D. H. Delys Bird, Ed.) *Westerly*, 42, 123-125.
- Jacobs, L. (2006). "Gail Jones "light writing": Memory and the photo-graph". *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*, 5, 191-208.
- Jones, G. (1997). *Fetish Lives*. Australia: Fremantle Arts Centre Press.
- Jones, G. (5 de Outubro de 2011). "Autumn Literary Festival". (C. Bigsby, Entrevistador) <http://content.uea.ac.uk/litfest/literary-festival-autumn-2011/gailjones>.
- Kennedy, R. (2011). "Australian Trials of Trauma: the stolen generations in human rights, law and literature". *Comparative Literature Studies*, 48: 3, 333-355.
- Khorana, S. (Maio de 2007). "Photography, cinema and time in Jane Campion's The Piano and Gail Jones' Sixty Lights". (A. Bartlett, Ed.) *Outskirts: feminisms along the edge*, 16, 1-7.
- Nixon, R. (2012). "Invitation to the Voyage: Reading Gail Jones's Five Bells". *Journal of the Association for the Study of Australian Literature*, 12: 3, 1-17.
- Press, F. A. (s.d.). *Western Australian Premier's Book Awards - 1997 Winners*. Obtido em 2013, de State Library of Western Australia: http://pba.slwa.wa.gov.au/awards_archive/1997

Shakespeare, W. (1611). *The Tempest*.

Wevers, L. (2007). "Fold in the Map: Figuring Modernity in Gail Jones's *Dream of Speaking* and Elizabeth Knox's *Dreamhunter*". *Australian Literary Studies*, 23.2, 187-198.